ZARYS ARTYSTYCZNEGO ROZWOJU
TKACTWA I HAFTARSTWA.

DR. EMMANUEL SWIEYKOWSKI

ZARYS ARTYSTYCZNEGO ROZWOJU TKACTWA I HAFTARSTWA

OBJAŚNIONY ZABYTKAMI

MUZEUM NARODOWEGO

W KRAKOWIE

Z XXV TABLICAMI

KRAKÓW
WYDAWNICTWO MUZEUM NARODOWEGO
CZCIONKAMI DRUKARNI »CZASU«
1906

WSTĘP.

Historyę sztuki wzbogacił w latach ostatnich dział nowy, poświęcony znawstwu tkanin i haftów artystycznych. Jest to cała umiejętność osobliwa, którą uprawiają, oprócz zawodowych badaczów, liczni zbieracze i miłośnicy, zarówno w Europie jak i w Ameryce. Dział ten nie jest oderwanym od całokształtu dziejów sztuki. Związek jasny łączy tkaniny i hafty z architekturą, rzeźbą i malarstwem. One służą do ozdoby publicznych gmachów i mieszkań, dostarczają materyałów szatom kościelnym i świeckim; fałdy ich i draperye podnoszą wrażenie postaci i scen przedstawionych zarówno na rzeźbach, posągach, grobowcach, jak na portretach lub obrazach historycznych i rodzajowych. Bez tkanin nie istniałoby umeblowanie. Komfort prawdziwy zaczął się dopiero z ich rozpowszechnieniem, a wiemy do jakich rezultatów doprowadzono wytworność mieszkania w XVII i XVIII w.

głównie dzięki pięknym tkaninom. Jeszcze bliższemi są one malarstwa. Ze stanowiska estetyki bowiem uznać należy haft lub tkaninę artystyczną wprost za malarstwo z trwalszych materyałów, podobnie jak mozaikę i emalię. Lecz wpływy te sięgają dalej. Wzory tkackie są początkiem, rzec można, wszelkiej dekoracyi płaskiej, a tą drogą oddziałały na rozwój całego przemysłu artystycznego.

Dlatego też umiejętność historyi tkanin i haftów dotyka całych dziejów sztuki i powinna stale zwracać się do ogólnego jej rozwoju w każdej epoce, objaśniając wszelkie cechy współczesnymi prądami artystycznymi. Z drugiej strony znawstwo tego przedmiotu w wielu razach poprzeć może badania historyczne, ułatwiając zdeterminowanie niejednego zabytku, na którym wyobrażony jest wzór tkaniny, lub haftu. Rzuca ono zarazem światło na wpływy kulturalne lub handlowe.

Nie można w tych badaniach zupełnie równorzędnie traktować haftów z tkaninami. Hafty, organicznie z niemi złączone, wiele zawsze miały właściwości wspólnych pod względem wzorów i cech stylowych. Nie będąc atoli skrępowane czynnikami

technicznymi, działającymi przedewszystkiem na rozwój tkanin, występowały zawsze więcej indywidualnie i wyprzedzały siostrzaną gałąź sztuki stosowanej. Mogły łatwiej odtwarzać cechy lokalne, dostarczając obszerniejszego pola dla fantazyi artysty i różnych zastosowań, czy to do aparatów kościelnych i strojów, czy do mebli, zasłon, obić ściennych, a nawet i do namiotów. Możemy więc uważać haft za wykwit artystycznego rozwoju tkaniny, na którym kładzie jakby górne światła i staje się najwyższym stylowym wyrazem. Jest to najdawniejszy zresztą sposób ozdabiania tkaniny. O wiele prostszem bowiem było naszywać na niej ozdobę, aniżeli w niej samej przeprowadzić motyw ornamentalny, zapomocą splotów różnorodnych i nici barwnych. Wynalazek broszowania był tylko naśladownictwem haftu. Stąd wynika większa samodzielność, celowość i rozmaitość ozdób haftowanych.

Tkaniny tych cech nie posiadają, gdyż z samych już warunków technicznych wymagały produkcyi masowej. Były pierwszym i głównym przedmiotem handlu. Rozpowszechniły się po całym

świecie cywilizowanym. Stanowiły towar zyskowny i łatwo przenośny. Wobec tego jednak rachować się trzeba było przy ich wyrobie z zasadniczym czynnikiem handlu, z popytem towaru, który musi stale odpowiadać wymaganiom współczesnym i zadawalniać przeciętny smak odbiorców. Wynikająca stąd stylowa jedność typów tkanin każdej epoki spotęgowana początkowo była wielkiemi trudnościami technicznemi w samym wyrobie. Powoli i stopniowo dopiero trudności te ustępowały, dzięki odkryciom nowych środków, otwierało się pole do wytwarzania typów udoskonalonych, wzorów nowych, efektów silniejszych, lub odmiennych. Tkaniny są więc mniej zależne od woli wykonawcy, wypowiadają, zamiast lokalnych, dążności ogólne, ale zato o wiele dokładniejsze dają wyobrażenie o kierunkach, wymaganiach estetycznych krajów i czasów, w których powstały. Dlatego też będą one zawsze pierwszorzędnym materyałem dla badacza dziejów sztuki i kultury.

Dotychczas niewiele zajmowano się u nas tym przedmiotem, chociaż tyle nad nim pracowano za granicą. Materyały znajdujemy u Kołaczkow-

skiego, w pismach illustrowanych, i w *Sprawozdaniach komisyi do badania historyi sztuki w Polsce,* gdzie ukazały się prace Römera i Jelskiego. Przygodnie poruszali historyę tkaniny lub haftu Korzon, Polkowskl, Rebczyński, Siemieński, Sobieszczański, Sokołowski i Wierzbicki. Jedynem dziełem specyalnem, wydanem dla tej dziedziny sztuki jest *Historya i technika haftarstwa kościelnego* ks. Longina Żarnowieckiego. Historya tkanin, choć bardzo pobieżnie, opracowaną więc będzie obecnie w całości po raz pierwszy w polskim języku.

Rozwój tkanin i haftów zamyka się w epoce od późnego antyku aż do końca XIX w. Przechodzi więc przez wszystkie fazy sztuki średniowiecznej i nowożytnej, aż kończy się nareszcie wyczerpaniem wszelkich środków artystycznych i technicznych w bezstylowej epoce, w jakiej jeszcze obecnie żyjemy. Analiza tego rozwoju daje nam poznać wszelkie odcienie wzorów tkackich, dotychczas wynalezionych, a przedewszystkiem umożliwia syntezę ich wiekowej ewolucyi. Wzory początkowo abstrakcyjne dążą stale i konsekwentnie do naturalizmu, który ciągle wzrasta, aż dosięga

swego szczytu i ostatecznie przekwita. Od tej chwili zamiera rozwój i życie, a sztuka zdobienia tkanin ograniczyć się musi na niewolniczem kopiowaniu dawniejszych motywów. Gdy to końcowe stadyum doprowadziło nowożytne społeczeństwo do przesytu i znużenia, musiano szukać nowych form dekoracyjnych. Zaczęto od naukowego badania dawnych zabytków z różnych epok, i reformacyi poglądów estetycznych. Do wysokiego udoskonalenia doprowadzono, zwłaszcza we Francyi, dobór barw użytych w tkaninach. Pierwszeństwo zaś pod względem nowożytnego ruchu od samego początku utrzymała Anglia, która w naszych czasach wydaje takich twórców jak WiliamMorris lub Walter Crane. Ruch ten obudził się u nas, odkąd zajęto się badaniem historyi sztuki w Polsce, a w sztuce ludowej poczęto szukać pomysłów do nowoczesnych kompozycyi. Do liczby korzystnych rezultatów na polu tkanin krajowych zaliczyć trzeba makaty buczackie, które zyskały sobie rozgłos nietylko w kraju, ale nawet w Anglii i Ameryce. Hafty wiązownickie są przykładem umiejętnego wyzyskania pięknych dawnych polskich wzorów. W ostatnich zaś latach

powstało w Krakowie Towarzystwo polskiej sztuki stosowanej, starające się wyszukać nowe drogi zdobnictwa na podstawie rodzimych materyłów, częściowo ogłaszanych w peryodycznych wydawnictwach.

Pracując nad nowymi wzorami dla tkanin i haftów nie należy o tem zapominać, że zadaniem sztuki dekoracyjnej jest: tworzyć nie samoistne dzieła sztuki, lecz zdobić przedmioty o ściśle określonem przeznaczeniu. Zarówno jak kształty, powinny jemu odpowiadać także wzory użyte. Pod tym względem tak często uniknąć by się dało zboczeń od najprostszych zasad zdrowego rozsądku i dobrego smaku, dostrzeganych nazbyt licznie w naszych nowych kompozycyach, wskutek braku głębszego zrozumienia zadania zdobnictwa u mało wykształconych artystów a zwłaszcza zupełnej nieznajomości historyi przemysłu artystycznego i ornamentyki. Przytoczę tu wyrazy A. Welby Pugina, pierwszego co dał hasło do reformy na tem polu. Nigdy nie stracą one głębokiej swej prawdy i znaczenia:

„Ornament, in the true and proper meaning of the word, signifies the embellishment of that which

is in itself useful, in an appropriate mannner. Yet by a perversion of the term, it is frequently applied to mere enrichment, which deserves no other name than that of unmeaning detail, dictated by no rule but that of individual fancy and caprice. Every ornament, to deserve the name, must possess an appropriate meaning, and be introduced with an intelligent purpose, and on reasonable grounds. The symbolical associations of each ornament must be understood and considered: otherwise things beautiful in themselves will be rendered absurd by their application". [1])

Wielkie korzyści, wypływające z badania dawnych dzieł sztuki dekoracyjnej skłoniły mnie w 1902 roku do wydania opisu zabytków dawnego polskiego przemysłu artystycznego na wystawie Towarzystwa polskiej sztuki stosowanej w Krakowie, na której tak licznie przedstawiony był dział pasów polskich. Obecnie podjąłem się, w tejsamej myśli skromnej próby opracowania historyi tkanin i haftów, objaśnionej zabytkami powstającego dopiero

---

[1]) A. Welby Pugin. *Glossary of Ecclesiastical Ornament and Costume.* London 1868, str. 6.

naszego zbioru. Oprócz poznania cennej jego zawartości i obfitego plonu spostrzeżeń własnych, znajdzie na nich czytelnik przykłady wymowniejsze od illustracyi, których małą tylko ilość dołączam.

Praca ta składa się z dwóch części. W pierwszej podaję wiadomości ogólne o tkaninach i haftach oraz o ich zbiorach, o dywanach i przemyśle jedwabniczym. Po paru słowach o tem, co wiemy o starożytności, następuje w szeregu rozdziałów obraz rozwoju tkaniny i haftu w średnich i nowożytnych wiekach. Zebrałem tam podstawowe wiadomości, oparte na najnowszych dziełach naukowych, z uwzględnieniem Polski i jej zabytków, o ile na to pozwalały szczupłe o nich źródła i ramy muzealnego podręcznika. Wszelkie ważniejsze cechy artystyczne i stylowe starałem się objaśniać zabytkami Muzeum Narodowego, a cyfry w nawiasach przy opisach umieszczone oznaczają numery katalogu. Na końcu każdego rozdziału jest ustęp oddzielny, poświęcony haftarstwu danej epoki, tą samą metodą ułożony. Do reprodukcyi wybrano najbardziej typowe i cenne przedmioty.

Część druga zawiera szczegółowy opis tkanin i haftów Muzeum Narodowego. Wskazówki potrzebne do korzystania z niego podaję na str. 199 i 200. Starałem się opisy tak zestawić, aby stanowiły uzupełnienie części pierwszej. Układ, przeprowadzony z myślą lepszego uwidocznienia rozwoju poszczególnych motywów, chronologicznie wiąże się z historycznym obrazem rozwoju tkanin i haftów. Liczne jego ustępy znajdą tutaj więcej wyczerpujące objaśnienie. Tensam cel mają *Anneksa* w końcu umieszczone. Całość zamyka bibliografia użytych źródeł, spis ważniejszych wydawnictw muzeów europejskich i wreszcie innych dzieł, odnoszących się do historyi tkanin i haftów. Posłużą one każdemu, kto zechce wielkie braki tej pracy własnymi studyami uzupełnić i wiadomości swe bardziej rozszerzyć.

Oddając książkę w ręce czytelników, mam nadzieję, że i w drugim względzie zechcą z niej skorzystać. W naszych licznych kościołach znajdują się piękne zabytki; w starych domach zaś, zapomniane i kurzem okryte, walają się nieraz drogocenne pamiątki przeszłości, jak makaty, dywany,

a nawet gobeliny. Możeby niejedno z nich, przy drobnym zachodzie, dało się uratować od zupełnej zagłady, gdyby społeczeństwo zwróciło uwagę na te zabytki i przestało je uważać za niepotrzebne i bezwartościowe szmaty. Nadzwyczaj cenny dywan średniowieczny niniejszego zbioru znaleziono w lamusie wiejskim, porzucony jako grat niepotrzebny, z którego część odcięto na wycieraczkę. W znanej mi rodzinie okrywano powozy w wozowni starożytnymi gobelinami; przykładów takich wiele jeszcze zliczyćby można.

Rzućmy zaś okiem na różne roboty nowożytne, ofiarowywane do kościołów przez bogobojne nasze niewiasty, lub wykonane dla ozdoby mieszkań prywatnych. Widzimy przeważnie między niemi same okropności, a przedewszystkiem kopie niemieckich wzorów, o kolorach jaskrawych i rysunku zdradzącym odrazu swoje pochodzenie. Do niedawna jeszcze poważne panie cierpliwie wyszywały na kanwie włóczkami równie pięknego pieska lub kotka, który zdobił później przez długie lata poduszkę kanapy lub ekran kominka. Ideałem zaś tych robótek, często zdobnych kolorowymi paciorkami,

w tonach jaskrawo niebieskich i zielonych, była scena uświęcona: książę Józef, ginący w falach Elstery.

Poznanie dokładniejsze historyi tkanin i haftów z pewnością mogłoby zachęcić ludzi dobrej woli do naprawy stanu rzeczy, do ochrony starożytnych okazów; w pierwszym rzędzie pracownie zawodowe, oraz nasze panie, do ostatecznego wyrugowania banalnych robót, lub kompozycyi nieestetycznych, a zastąpienia ich wyłącznie wzorami, opartymi na badaniach zabytków przeszłości. Tyle mamy ich pod ręką w każdym prawie skarbcu kościelnym, po dworach wiejskich i starych domach. Wreszcie gromadzą się w niniejszym zbiorze, który, z każdym rokiem wzrastając, dostarczać będzie artystom i przemysłowcom łatwo dostępnych przykładów, odwróci umysły od niewolniczej kopii niemieckich kompozycyi „profesorskich“, przypominających mimowolnie rekonstrukcyę katedry kolońskiej. Na koniec umożliwi to Muzeum zbadanie rozwoju polskiej sztuki dekoracyjnej i zamieni się z czasem w istną narodową skarbnicę.

E. S.

CZĘŚĆ PIERWSZA.

WIADOMOŚCI OGÓLNE.

Zbiory tkanin i haftów powstawać zaczęły w połowie XIX w. głównie w celu dostarczenia wzorów dla szat kościelnych. Zwrócono wtedy uwagę na skarby zawarte po starych kościołach, poczęto wszędzie pilnie szukać, przetrząsać strychy, składy rupieci i wydobyto na świat, długo w nich ukryte, drogocenne nieraz okazy, zdobiące obecnie sale największych muzeów europejskich. Pierwszy krok w tym kierunku uczyniono w Anglii; w jej ślady poszła Francya, a następnie Niemcy, Belgia i Szwajcarya. Powstawały tam nawet stowarzyszenia, zajmujące się wykonaniem szat liturgicznych wedle średniowiecznych wzorów, oraz mnożyć się poczęły prywatne zbiory starych tkanin. Zakwitła w tym kierunku bogata literatura naukowa, którą w pewnej części podaję na końcu tej pracy. Zakładanie muzeów i szkół techniczno-przemysłowych wywołało konieczność zebrania umiejętnie zestawionego doboru starych okazów dla badań technicznych

i artystycznych ich właściwości. Powstały w całej Europie zbiory muzealne w Amsterdamie, Berlinie, Bolonii, Brukselli (lyońskie tkaniny XVII i XVIII w.), Dreznie, Florencyi, Kolonii (średniowieczne tkaniny i kościelne szaty), *South Kensington Museum* w Londynie i *Chambre de commerce* w Lyonie, Medyolanie (późno włoskie tkaniny), Norymberdze, *Louvre* i *Cluny* w Paryżu, Petersburgu, Turynie, Wiedniu i Zurychu. Oprócz tych najznakomitszych, w każdem prawie mieście tworzą się kollekcye tkanin, a nawet powstają przy znaczniejszych fabrykach materyi nowożytnych. Wpłynęły one już dotychczas na wytwórczość artystyczną i zwróciły smak powszechny ku dobrym tradycyom przeszłości. Do liczby powstających zbiorów tkanin zaliczyć możemy skromne zbiory Krakowa, utworzone w ostatnich latach w Muzeum narodowem i w Muzeum techniczno-przemysłowem miejskiem. W sprawie pożytku ogólnego byłoby koniecznem połączenie obu tych odłamów w jedną, okazalszą o wiele całość, którąby z czasem umożliwiła zbadanie, dotychczas prawie że nie opracowanej, historyi tkactwa polskiego.

Tworzenie zbiorów tkackich wymagało pewnej systematyki w uporządkowaniu chronologicznem, stylowem określeniu zebranych okazów i oznacze-

niu ich pochodzenia. Jakież są dane pozytywne do utworzenia takiej systematyki? Są niemi bardzo rzadko napisy, użyte w ornamentyce tkanin, częściej zaś odkrycia w grobowcach i relikwiach, historycznie pewnych, dostarczające punktów wytycznych dla metody porównawczej, jak naprzykład cenne okazy Muzeum narodowego, adamaszki odkryte w grobowcu królowej Zofii na Wawelu dnia 7 czewca 1902 r., lub znalezione w trumnie Cecylii Renaty, oraz tkaniny z grobów królewskich znajdujące się w muzeum XX. Czartoryskich. Są niemi przedstawienia wzorów na rzeźbach i obrazach, należących do pewnej epoki, opisy współczesne uroczystości i strojów, a wreszcie cechy ogólne: technika tkacka, koloryt i ornamentyka. Wiemy, że ornamenty są symbolami pewnej kultury. Poznanie głównych ornamentów symbolicznych jest koniecznem dla każdego, kto się zajmuje dziejami tkactwa artystycznego. Są nawet uczeni, którzy twierdzą, że cały prawie przemysł artystyczny z tkanin wziął swoje ornamenty. Zdanie to z łatwością wyda się uzasadnionem temu, kto pozna całokształt rozwoju sztuki haftarskiej i tkackiej.

Zanim jego zarys podam, pragnę zaznajomić czytelnika z elementarnemi pojęciami technicznemi.

TKANINĄ nazywamy splot skrzyżowanych dwóch prostopadle ku sobie zwróconych szeregów nitek zwanych osnową *(chaine, Kette)* i wątkiem *(trame, Schuss)*. Osnowa przechodzi wzdłuż, a wątek w poprzek całej tkaniny. W t. zw. robocie gobelinowej wątek przechodzi w poprzek tylko tak daleko, jak tego potrzebuje zabarwienie miejscowe wzoru i tem odróżniamy technikę gobelinową od tkackiej.

Broszowane tkaniny *(etoffe brochée)* są połączeniem obu technik, albowiem niektóre w nich nici barwne tylko tak daleko przechodzą, jak tego wzór wymaga, co się albo ręcznie, albo zapomocą odpowiednego przyrządu osiągnąć daje. Celem broszowania jest oszczędność w materyale i zmniejszenie grubości tkaniny.

Lansowana tkanina *(lancée)* jest to wzorzysta materya nie broszowana, w której nici barwne, służące do wykonania wzoru, z odwrotnej strony przez całą szerokość przechodzą, w części wolno puszczone.

Splotem *(armure, Bindung)* zowiemy prawidło, wedle którego osnowa wiąże się z wątkiem. Rozróżniamy trzy sploty zasadnicze:

1. Splot płócienny czyli prosty, używany przy płótnach lnianych i bawełnianych *(calicot)*, muślinie, kanwie, batystach, rypsach, jedwabnej kitajce *(taffetas)*, *gros de Naples* i *de Tours*, morach, fularach i krepach. W splocie tym wątek naprzemian przechodzi nad i pod nitkę osnowy. Pierwsza nitka osnowy leży więc pod pierwszym wątkiem, nad drugim, pod trzecim i t. d. Druga zaś nitka przeplata się wprost przeciwnie;

2. Splot skośny *(Köper)* używany przy tkaninach wełnianych, bawełnianych lub jedwabnych i t. zw. *serges*, *cretonnes*, kaszmirach i lewantynach. Wątek przechodzi tu pod jedną, następnie nad dwoma, trzema, lub więcej nitkami osnowy, posuwając się za każdym nowym wątkiem o jednę nitkę osnowy w prawo lub lewo, wskutek czego powstaje ukośna smuga, cz. przekątnia *(diagonale)*;

3. Splot atłasowy, w którym miejsca splecenia nitek nie stykają się, ale są rozsiane po całej powierzchni tkaniny i stają się prawie niewidoczne. Wynikiem tego jest silny połysk tkaniny.

Oprócz tego istnieją sploty fantazyjne, używane prawie tylko do drobnych wzorów.

Tkaniny podwójne czyli podszewkowe mają podwójną lub wielokrotną osnowę i wątek

dla nadania większej grubości. Na podszewkę używają przędziwa gorszego gatunku, gdyż z głównej strony jest ono niewidoczne.

Gaza składa się z dwóch lub więcej, luźno splecionych osnów, przez miejsca splecienia których przechodzi wątek. Przytem jeden system osnowy układa się ciągle nad wątkiem, drugi zaś pod nim.

Aksamit tworzy się z dwóch warstw wątków, lub osnów: spodniej i wierzchniej puszystej. Tę ostatnią zapomocą metalowych iglic wydobywa się na wierzch podczas tkania, tworząc rodzaj pętli. Skoro tkacz ułoży kilka iglic, rozcina on osnowę puszystą na nich odpowiednim nożem, posuwającym się wzdłuż każdej iglicy po wyżłobionym w niej rowku. Wzory na aksamicie dają się otrzymać tą drogą, że nitkę puszystą tylko w pewnych miejscach się rozcina, w innych zaś pozostawia w kształcie pętlic, albo że się ją ucina w różnych wysokościach, co po włosku się zowie: *alto-basso*. Dało to początek polskiej nazwie altembasu.

Tkaniny powyżej wymienione należą do kategoryi „gładkich". Wzorzyste tkaniny są otrzymane przez zestawienia splotów. Dla tkanin jedwabnych są to przedewszystkiem pochodne od splotu płóciennego: *taffetas façonnés*. Następnie zaś:

A d a m a s z k i są połączeniem dwóch splotów atłasowych, dających wzór matowy na tle błyszczącem. Wyrabiają je na jedną, lub dwie strony, które wtedy są przeciwstawione pod względem układu splotów lub zabarwienia.

B r o k a t jest tkaniną broszowaną jakiegokolwiek splotu, z użyciem nici złotej lub srebrnej.

B r o k a t e l l a ma zazwyczaj tło adamaszku półjedwabne, lniane, lub nawet bawełniane. Na niem występuje wzór błyszczący atłasowy. Tak również zowią lżejsze brokaty.

L a m p a s ma wzór wypukły na tle atłasowem zazwyczaj innej barwy. Jest to rodzaj adamaszku, w którym wzór tworzy osnowa — a tło, często o splocie skośnym, tworzy wątek.

D r o g u e t zowią tkaninę o wzorze aksamitnym na tle utworzonem przez jeden ze splotów jedwabnych.

Wzór tkaniny tworzy rysownik na papierze kratkowanym, kanwie, których każda linia przedstawia jedną nitkę osnowy i wątku *(mise en carte)*. Wedle tego rysunku układają się nici w warsztacie zapomocą odpowiedniego systemu. Wzory różnobarwne otrzymuje się tą drogą, że odmienia się barwy wątku i osnowy, albo obok siebie umiesz-

cza się różnobarwne osnowy, które wedle kompozycyi wzoru występują lub znikają. Tożsamo dzieje się z wątkiem. Przy użyciu oddzielnego barwnego wątku dla uzyskania wzoru mogą być zastosowane techniki broszowania albo lansowania, o których poprzednio była mowa. Wreszcie używają osnowy w kierunku długości swej drukowanej różnemi barwami. Tą drogą uzyskane tkaniny zowią *chinés*.

HAFTEM nazywamy ornament, wykonany na pewnem tle zapomocą igły i nitki. Sposobów haftowania czyli ściegów *(point, Stich)* jest bardzo wiele, a nomenklatura ich jeszcze nie ustalona. Do haftu jedwabnego używane najczęściej są ściegi:

Płaski *(Point passé ou plat, Plattstich)*, nitki idące w dowolnym kierunku, płasko ułożone, różnej długości. Jest on powszechnie używanym w najstarszych haftach aż do XII w., zwany często *opus plumarium*.

Rozłupany *(point fendu)*, ścieg każdy zapuszcza się w poprzedzający. — Idzie on w kierunku fałdów, a w karnacyach często kolisto w około jednego punktu.

Koloński *(point de haute lisse, Kölner Stich)*, ścieg prostopadły, wszędzie jednakowej długości, nie rozłupujący poprzednich i nie zmieniający kierunku prostopadłego, zwany *opus coloniense* w XVI w.

Satynowy *(point satiné, Satinstich)* różnorodne ściegi w sobie łączy dla otrzymania gładkości atłasu i delikatności cieniowania i kolorytu.

Atlasek płaski idzie od brzegu do brzegu danego ornamentu, używany do wąskich motywów, jak liście, litery etc. Może on być prostym lub ukośnym, zależnie od kierunku nici. Najczęściej stosowany do haftu białego.

Płomienisty *(point de flamme, Flammenstich)*, ściegi prostopadłe, niejednakowe — podobne do gry płomieni.

Chorągiewny *(point de drap, Fahnenstich)*, nitki jedwabiu idące od brzegu do brzegu w jednakowych odstępach, przytrzymane w przeciwnym kierunku nitkami, symetrycznie przytwierdzonemi. Siatki tak wykonane są ulubionym motywem haftu późno gotyckiego.

Kładziony jedwabny *(point couché, Anlegearbeit)*, nitki taksamo do tła przytwierdzone stębnówką.

Niemiecki *(couchure allemande, Deutsche arbeit)*, ścieg kładziony, cieniowany stębnówką i innymi ściegami.

Warkoczowy *(point de tresse, Zopfstich)*, nitki warkoczowo przeplatane, używany do kłosów, piór etc.

Koszykowy *(point natté, Korbstich)*, plecionka nitek prostopadle do siebie zwróconych.

Węzełkowy *(point noué, Knotenstich)*, składa się z węzełków podobnych do pereł. U nas rozpowszechniony w XVIII w., znany jednak już w XIII w.

Piaskowy czyli stębnówka *(point de sable, Sandstich)*, rzadkie ściegi jednakowej długości, służące do wypełniania tła.

Gałązkowy *(piqué, Stielstich)*, do obwodzenia konturów, podobny do sznureczka. Znany już w XII w.

Łańcuszkowy *(point de chainette, Kettenstich)*, często od XVIII w. wykonany na tamburku, składa się z łańcuchowo splecionej nitki, tworzącej koliste oczka za każdym nowym ściegiem. Coraz częściej w użyciu począwszy od XIII wieku.

Nakładany *(application, Aufnäh-arbeit)*, robota z kawałków różnych tkanin złożona i różnymi ściegami cieniowana, zwana *opus consutum*.

Krzyżykowy *(point de tapisserie, Kreuzstich)*, znany już Egipcyanom, zwany w wiekach średnich *opus pulvinarium*. Wykonywany krzyżykami na płótnie w kilka odmiennych sposobów. Do tej kategoryi również należy nowożytne haftarstwo kanwowe.

Haft złoty i srebrny ma cztery główne odmiany ściegów:

Bajorkowy *(Canetille, Bouillonstickerei)*, nitki na podwleczeniu równolegle ułożone.

Kładziony *(Couchure, Heftmanier)*, *a)* zwyczajny lub *b)* na podwleczeniu z nici i sznureczków i *c)* cieniowany, składa się z nitek złotych przymocowanych do tła na brzegach wzoru i w pewnych odstępach zapomocą stębnówki. Ten haft cieniowany stanowi najpiękniejszą technikę haftarską, zowie się *or nué* i dochodzi w XV i XVI w. do udoskonalenia najwyższego.

Przekłuwany *(passé, Stechmanier)*, wykonany tak jak ścieg płaski jedwabny, używany do drobniejszych szczegółów.

Wypukły *(en relief, Sprengmanier)*, na podłożeniu z nici, lub t. zw. maski. Wchodzi w użycie dopiero w XVI w. i znamionuje upadek sztuki haftarskiej, wskutek przesady, w jaką w epoce barokowej przechodzi. Nadmierna wypukłość odejmuje wszelką podatność haftom tej epoki, naśladując już technikę rzeźbiarską.

DYWANY *(tapis, Teppich)* jest to nazwa zbiorowa dla trzech gatunków tkanin. Anglicy rozróżniają je osobnemi nazwami: *carpet, rug, hanging*, dla oznaczenia dywanu na podłogę, na meble i na ścianę. Oprócz tego *tapestry* oznacza roboty wykonane techniką gobelinową, co u Francuzów zowie się *tapisserie*, u Niemcow zaś *Wirkerei*. My nie posiadamy dotąd stosownych nazw dla tych odmian i dlatego z konieczności trzeba użyć dla wszystkich trzech działów wyrazu dywan, lub kobierzec. Mamy oprócz tego wyrazy „opona“ i „makata“, ale pierwszy z nich ma dotąd nieokreślone znaczenie, a drugi przeważnie dla tkanin wschodnich jedwabnych, a nie dla ręcznie wiązanych wyrobów bywa stosowanym. Wyraz „kilim“ jest pochodzenia wschodniego, wedle A. Riegl’a, zapewne od wełny z Cylicii (Kilikia) utworzony i oznacza najprostszy rodzaj dywanu, którego technika za pierwszy początek tkactwa artystycznego

od czasów najdawniejszych jest uznaną. Oznacza on na Wschodzie dywan, wykonany techniką gobelinową *(gewirkt)*, którą powyżej objaśniałem. Starożytny nasz wyraz „szpaler“ zbyt może ogólnikowo oznacza obicie ścienne.

Różnorodność przeznaczenia dywanów dla płaszczyzny poziomej lub prostopadłej, wymaga nietylko stylowych, ale i technicznych zmian, wynikających z praktycznego zastosowania.

Dywany ścienne czyli szpalery, wykonane techniką gobelinową na prostopadle lub poziomo ustawionej osnowie, dzielą się na t. zw. *Haute-lisse* i *Basse-lisse*, zależnie od tego położenia warsztatu. Wątek tworzący wzór wprowadza się z wolnej ręki zapomocą t. zw. szpuli, a przyklepuje się grzebieniem. Najprostszym gatunkiem tego rodzaju dywanów są kilimy wschodnie. W grobowcach górnego Egiptu znaleziono dywany o figuralnych przedstawieniach tą techniką wykonane. W Europie dochodzi ona do wysokiego rozkwitu i staje się gałęzią malarstwa z trwalszych materyałów. Rozwój dywanów figuralnych przypada na XIV wiek we Flandryi, gdzie biorą nazwę od miasta Arras. Rozkwit przypadł Francyi w udziale, gdzie od 1630 r. zasłynęły zakłady Gobelinów, dające nową nazwę dawnym arrasom.

Dywany podłogowe albo są ręcznie wiązane *(geknüpft)*, albo na warsztacie tkackim wykonane w rodzaju techniki aksamitu.

1. Wiązane dywany wykonywa się na prostopadle ustawionej osnowie bez pomocy jakiegokolwiek mechanicznego urządzenia. Osobno wiąże się każdą nitkę wełnianą przez dwie nitki osnowy tak, aby oba jej końce wystawały na stronie głównej w formie szczotkowej. Tego systemu użyto przy wszystkich dywanach wiązanych europejskich i większości wschodnich. Rzadziej znajdujemy węzły związane dookoła jednej nitki osnowy, na wschodnich zaś wyrobach napotykamy różnorodne węzły, zależnie od ich pochodzenia. Po związaniu jednego szeregu węzłów przez całą szerokość dywanu, przerzuca się 2—4 wątków przez całą szerokość, tworząc tym sposobem system splotu płóciennego. Normalna ilość węzłów, którą można dziennie wykonać w najzwyczajniejszym rodzaju wschodnim, wynosi około 7000. Na 10 cm.^{2} dywanu, zależnie od cienkości, przypada od 144 do 376 węzłów.

2. Tkane dywany obecnej doby, wykonane mechanicznie, mogą mieć włos wątkowy lub osnowowy. Do pierwszego gatunku należą dywany

Axminster lub *Chenille,* do drugiego brukselskie zw. *moquette, Tournay* i *Velours.*

Jako materyał służy przy wszystkich dywanach prawie wyłącznie wełna, dla spodu zaś bawełna, lub inne przędziwa. Jedwabne dywany z nitkami złotemi i srebrnemi wykonywano dawniej na Wschodzie. Uważano je za najokazalszy i najzbytkowniejszy rodzaj wyrobów wiązanych. Do tej kategoryi zaliczamy t. zw. polskie dywany, które, jak sądzi Alois Riegl w dziele p. t. *Altorientalische Teppiche* Lipsk 1891 r., są dywanami perskimi. Trzy takie dywany bardzo kosztowne posiada gabinet historyi sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Nazwę polskich dywanów wzięły może od drogi handlowej, którą przybyły do środkowej i zachodniej Europy. Polskie dywany istniały, ale do tej sprawy powrócimy jeszcze w ciągu pracy.

PRODUKCYA JEDWABIU zostaje w związku z rolnictwem, gdyż ograniczyć się musi do strefy morwowego drzewa. Przemysł zaś jedwabniczy rozwijać się może wszędzie, bo materyał użyty doń przedstawia wielką wartość w małej objętości i dozwala na przewóz, choćby najkosztowniejszy.

Obecna światowa roczna produkcya jedwabiu wynosi około 28 milionów kilogramów, z których Europa małej części dostarcza, gdyż około pięciu milionów. Reszta przypada na Azyę. Główna konsumcya jedwabiu przypada jednak na Europę, która dwa razy więcej zużywa, aniżeli wytwarza. Ameryka corocznie 2 miliony kilogramów sprowadza z Azyi, a 600.000 z Europy. Produkcya światowa z trudnością daje się obliczyć i zestawić.

Tablica niniejsza najlepiej uzmysłowi średni roczny zbiór jedwabiu surowego w końcu XIX w.

Chiny	11,500.000	klg.	wartości	300	milion.	fr.
Japonia	8,500.800	„	„	250	„	„
Włochy	3,000.000	„	„	130	„	„
Indo Chiny . . .	1,100.000	„	„	30	„	„
Turcya azyatycka	950.000	„	„	20	„	„
Indye	700.000	„	„	18	„	„
Francya	600.000	„	„	25	„	„
Azya centralna .	500.000	„	„	12	„	„
Austro-Węgry . .	250.000	„	„	10	„	„
Półw. bałkański .	250.000	„	„	7	„	„
Kaukaz	230.000	„	„	6	„	„
Hiszpania . . .	80.000	„	„	3	„	„

Włochy mają przeważne stanowisko, jak widzimy, w wytwórczości europejskiej. W najlepszych latach produkowały 4,525.000 klg. (65 milionów klg.

kokonów) jedwabiu. Hodowców jest tam przeszło pół miliona. — Najwięcej zakwita jedwabnictwo w Lombardyi, Wenecyi i Piemoncie, następnie dopiero w innych prowincyach.

Francya już od XVII w. równocześnie zużywa jak i wytwarza jedwab. W 1850 r. wyniosła produkcya 25,098.150 klg. kokonów, co przedstawia wartość 100 milionów franków. Od tego czasu upada wskutek groźnej zarazy jedwabników. W ostatnich jednak latach znów się podnosi. Z departamentów francuskich najwięcej wydaje Gard, przedstawiający ćwierć całej produkcyi. Następnie Ardèche i Vaucluse i inne południowe i wschodnie okolice, oraz w drobnej części Alger, Oran i Constantine.

Hiszpania jest prastarą kolebką jedwabnictwa, które tam kwitło od IX do XV w. Hodowla wysoce rozwinięta w r. 1854 wydała 800.000 klg. jedwabiu. Straszne spustoszenia przez plamicę *(pébrine)* spowodowały jednak odtąd bardzo znaczny upadek.

Portugalia daje około 15.000 klg. jedwabiu.

Austrya hoduje jedwab w Dalmacyi, Illyrii i Tyrolu od XVI w. W 1890 r. doszło prawie do 3 milionów klg. kokonów. Węgry wydają około miliona, poparte silnie przez swoje ministeryum rolnictwa.

Grecya rocznie wydaje około 200.000 klg. kokonów, głównie w Messenii i Lacedemonii. Na tej wyżynie utrzymuje się również Szwajcarya.

Bułgarya dawniej miała rozwinięte jedwabnictwo, które zupełnie upadło. Od kilkunastu lat zaczyna się ono znów podnosić i doszło w roku 1894 do 500.000 klg. kokonów.

Turcya posiada w Syryi, Anatolii i Rumelii dobre warunki dla jedwabnictwa, prowadzonego obecnie przeważnie przez Francuzów.

Rosya prowadzi wielkie hodowle na Kaukazie, zwłaszcza między morzem Kaspijskiem a Czarnem, gdzie wszyscy mieszkańcy im się oddają. Do r. 1863 wytwarzano 10 milionów klg. kokonów najlepszego gatunku. Upadek spowodowała zaraza, której teraz starają się przeciwdziałać metodą Pasteura.

Persya ma słabą produkcyę w porównaniu do przeszłości.

W Indyach rosną w Himalayach naturalne lasy morwowe. Produkcya jednak nie jest w stosunku do rozległości kraju.

Chiny, ojczyzna jedwabiu, mają najlepsze warunki dla hodowli i wytwarzają aż do 11 milionów kilogramów surowego jedwabiu, który wywożą do Francyi, Anglii i Ameryki.

Japonia tyle co Włochy daje na samej wyspie Nippon. Indo Chiny wytwarzają około miliona klg. jedwabiu.

W Polsce jedwab wyrabiano w Tarnowie za Zygmunta III. W Mohilowie i w Kórniku podówczas Potulickich w XVIII w. W Korsuniu założył fabrykę jedwabiu Stanisław książę Poniatowski. W XIX w. wyrabiało dwóch robotników w Brzeżanach 200 łutów, we Lwowie zaś 58-miu przerabiało 15.465 łutów rocznie. Jedwabnictwo uprawiano w okolicach Zaleszczyk ku Pokuciu aż pod Buczacz. W Podpieczarach u Miączyńskich widzieć można dotąd piękne adamaszki z jedwabiu domowego wykonane w Lyonie. W opinogórskich dobrach ordynacyi hr. Krasińskich powstawały plantacye morwowe, mające od 5—10 tysięcy drzew. W Królestwie 1855 r. założono spółkę jedwabniczą w celu rozpowszechnienia tej hodowli, którą prowadzono w Giebułtowie powiat Miechowski, Glaznowie pow. Gostyński, w Prasnyszu, w Radomsku i w Ołpinach, gdzie corocznie wyrabiano po 60 funtów oprzędów jedwabnych.

I. TKACTWO I HAFTARSTWO W STAROŻYTNOŚCI.

Jak dawną jest ludzkość, tak też prawie dawnem jest tkactwo, zaspokajające najpilniejsze jej potrzeby. Jeżeli Arystoteles powiedział, że sztuka po części uzupełnia to, co przyroda pozostawiła niedokonanego, to zdanie jego odnieść należy do budownictwa i tkactwa przedewszystkiem, a następnie do innych działów sztuki stosowanej.

Egipt i Chiny już przed wieloma tysiącami lat posiadały wysoko rozwinięty przemysł tkacki. Wyroby ich były równie piękne i cienkie jak te, które wychodzą obecnie z najlepszych naszych warsztatów. Na malowidle ściennem w Beni-Hassan znajdujemy przedstawienie najstarszego krosna tkackiego. Indye, Assyrya i Babilonia doszły do wysokiego udoskonalenia i rozwiniętego zdobnictwa tkanin. Sławne były medyjskie szaty i babilońskie dywany. Tablice alabastrowe, znalezione

wśród wykopalisk Niniwy, ukazały nam przedstawienia strojów, zasłon, znakomitych zwłaszcza haftów i dywanów, dowodzących bardzo wysokiego rozkwitu tej gałęzi przemysłu artystycznego. Poznane tam wzory, jak: postacie Cherubów skrzydlatych, pinie, drzewo święte, owoc granatu i palmetta, mają znaczenie podstawowe. Stanowią bowiem punkt wyjścia dla późniejszego rozwoju tych symbolów, które aż do naszych czasów dotrwały.

Najdawniejszem, rzec można, zdobnictwem tkanin było haftarstwo, chociaż umiano wzory tkackie wykonywać, które do najpierwszych początków sztuki zaliczamy. Ornament haftowany poznany na obramieniach ciężkich szat assyryjskich, uchodził za najszlachetniejszą ozdobę stroju kapłanów żydowskich. Sam Mojżesz jego użytku nakazał, a prorok Ezechiel nawołuje do wyłącznego zastosowania haftu do szat świętych tylko. W Piśmie świętem znajdujemy często wzmianki i przepisy, dotyczące zarówno tkactwa jak haftarstwa. Przytoczę tu parę przykładów: „Przybytek zasię tak uczynisz: Dziesięć opon z bisioru kręconego y hyacytu y ze szkarłatu y z karmarynu dwakroć farbowanego, z odmiennych maści robotą haftarską uczynisz“. (Exod. XXVI, 1). „Sprawił też

(Salomon) zasłonę z hyacyntu y szkarłatu, karmazynu y bisioru y wyhaftował na niey Cherubim". (II Paralip. III, 14). „A tak sprawił naramiennik ze złota, z hyacyntu y szkarłatu y karmazynu dwakroć farbowanego, y bisioru kręconego. Robotą tkacką, y nastrzygł blaszek złotych y wyciągnął ie na nici, aby się mogły przeplatać z pierwszych farb wątkiem". (Exod. XXXIX, 2, 3).

W grobowcach egipskich znaleziono resztki tkanin lnianych i konopnych, najczęściej w postaci pasków, służących do owijania mumii. Wełny rzadko używano w Egipcie ze względu na temperaturę, czystość i zakazy religijne. Bawełnę importowano z Indyi około 2000 r. przed Chrystusem, z miasta Barigatzy, leżącego na północ od dzisiejszego Bombayu. Oprócz tego jako materyały tkactwa i haftarstwa służyły nici złote i srebrne. Żydzi wywieźli z Egiptu te materyały i zastosowali u siebie, skąd też ich użytek w dalsze strony mógł się rozejść. Tkaniny jedwabne dopiero w epoce Ptolomeuszów zjawiają się w Egipcie za pośrednictwem Wschodu, który przejął użytek jedwabiu od Chin o wiele wczcśniej, niż dotychczas przypuszczano. W owej epoce staje się Aleksandrya głównym rynkiem handlowym.

W ostatnich 10-ciu latach odkryto tkaniny w Achmim i Sakkarah, z których ornamentyki sądzą, iż rozwinęło się tkactwo aleksandryjskie. Wyprawa Bonapartego odkryła egipskie tkaniny doskonalsze od współczesnych francuskich. Zbiór ich znajduje się w muzeum w Turynie. Mamy ich w Krakowie kilka okazów w dziale egiptologicznym muzeum ks. Czartoryskich. Znane też były w Egipcie dywany podłogowe i ścienne, płótna malowane oraz wyroby siatkowe. Do dekoracyi tkanin używali bowiem Egipcyanie trzech technik: tkactwa, haftarstwa i malarstwa, a Martialis mówi: *Victa est pectine niliaco iam babylonis acus.* Wzory najczęściej użyte były geometryczne, spiralne, lotus i papirus, oraz święte zwierzęta, jak kozy etc.

Z Egiptu przenosi się do Grecyi sztuka tkacka w epoce następującej bezpośrednio po sławnych wędrówkach doryckich. Nazwy płótna *φώσσον* lub *σινδών* są egipskiego pochodzenia. Pierwotną techniką dla ozdobnych tkanin była tak zwana robota gobelinowa *(Wirkerei),* czego dowodem jest starożytne malowidło na wazie greckiej w muzeum berlińskiem, przedstawiające warsztat naszej *haute lisse.* Prawdopodobnie dopiero Aleksander Wielki z Indyi przywiózł właściwy warsztat tkacki. Wzory

tkanin greckich opisują często pieśni Iliady i Odyssei. Malarstwo na glinie odtwarza nam stroje przeważnie brzegiem ozdobione tylko skromnym motywem, a rzadko zasiane kwadratami, gwiazdami lub rozetami. Obok wpływów wschodnich, przedewszystkiem przez Fenicyan, wraz z użytkiem purpury, przywiezionych, występować zaczynają w Grecyi motywy miejscowe, które w Atenach udoskonalają najwięksi artyści, nadając im, podobnie jak w malarstwie greckiem, łączność z architekturą i jej ornamentami. Mało mamy zresztą wiadomości o tkaninach greckich. Ubierano drewniane posągi materyami. W Krymie i Kerczu znaleziono tkaniny z czasów Peryklesa, zdobne palmetami, lub wzorami malowanymi i drukowanymi. Częstym był wzór winogradu, bluszczu i akantu na murach Pompei, lub malowidłach starożytnych; w muzeum neapolitańskiem znajdujemy podobizny tkanin i strojów. Rzym zaborczy łączy w sobie sztukę helleńską z wpływami egipskimi, fenickimi (Kartagina) i syryjskimi. Zdaje się, że znano nawet koronkę, których początków można się dopatrywać w t. zw. *scutulata vestis* o pasach ażurowanych. Haft zaś w Rzymie uprawiali frygijscy robotnicy, zwani *Phrygiones*. Purpura

fenicka staje się symbolem władzy najwyższej. Była ona barwy ciemno fioletowej, a nie czerwonej, jak sobie to wyobrażają obecnie. Wydobywano ją z muszli *murex,* co wykazały wykopaliska w Pompei i Sidonie. Ciemna purpura zwała się *ater,* fiołkowa *hyanthina* była przywilejem cesarskim wyłącznie, krwista purpura *oxiblatta* była dwa razy farbowana *(dibaffa).* Oprócz tego znaną była czerwonawo fiołkowa *purpura amethystina* i jasno różowa. Hodowcy muszli purpurowych zwali się *mureligii.* Farbiarstwo za cesarstwa rozwinęło się bardzo wysoko, sądząc po wzmiankach Pliniusza i Witruwiusza. Środki rzymskich farbiarzy *tinctores* nie zostały aż dotąd prześcignięte; odnalezione i udoskonalone, są one obecnie w użyciu. Złupienie prowincyi azyatyckich w końcu I w. przed Chrystusem rozpowszechnia w Rzymie użytek jedwabiu. Przybrał on takie rozmiary, że prawodawstwo musiało zabronić mężczyznom jego noszenia. Pliniusz uskarża się, że import jedwabiu do państwa rzymskiego kosztuje rocznie 100 milionów sestercyów. Sprowadzano również kosztowne hafty ze Wschodu. Metellus Scipio kupił tam pokrycia na łoża ucztujących, sławne *triclinaria babylonica,* za które później Neron dał 4 miliony sestercyów.

To są mniej więcej dane, jakie posiadamy o przemyśle tkackim w starożytności. Jest on tylko zapowiedzią wielkiego rozwoju, który nastąpić miał w ciągu wieków średnich.

Dla ornamentyki starożytnej jest charakterystycznem, że dopóki panuje duch klasyczny, tektoniczny, wzory nieskończone i dekoracya płaszczyzn są rzadkie i zawsze architektonicznej ramie podporządkowane. Ze schyłkiem epoki wytwarza się coraz bardziej płaska dekoracya, niczem nie ograniczona, jaką przedewszystkiem są wzory rzutów *(Streumuster)*. Powstaje więc wzór nieskończony, gdyż powtarzanie ciągłe jest symbolem nieskończoności. W najbliższym z nim związku zostaje symetrya, która również jest rodzajem powtarzania. Cechy te przyjmuje chrześcijaństwo i przenosi do państwa wschodniego. Są one zarodkiem dalszego rozwoju. Już za czasów Aleksandra Wielkiego przenosi się, wskutek jego wiekopomnych wypraw, środek ciężkości ku Wschodowi. Wpływy greckie sięgają aż do Egiptu, Syryi, Persyi, Armenii, a nawet do Chin i Azyi środkowej. Zobaczymy, jak te dziejowe przewroty oddziałały na rozwój ornamentyki, a zwłaszcza na zdobnictwo tkanin.

II. TKACTWO I HAFTARSTWO WIEKÓW ŚREDNICH.

A) WIEK VI—XIII.

W czasach starochrześcijańskich, jak wiemy, panuje powszechnie symetrya w dekoracyi płaskiej. Nawet zwierzęta są rozmieszczone symetrycznie. Równocześnie występuje wzór nieskończony, oraz dążność do otrzymania efektów połysku, jak na tłach mozaik. Początkowo szafirowe, później złote, pokrywają się one teraz ornamentem wibrującym, wśród którego, jakby wizye, ukazują się poważne postacie Świętych. W tym momencie było pole najstosowniejsze do rozwoju sztuki tkackiej, będącej ze wszystkich gałęzi przemysłu artystycznego najbardziej odpowiednią nieskończonemu powtarzaniu wzorów, oraz organicznie uzdolnioną do uzyskania symetryi i połysku, jakby mozaikowego. Efekt ten spotęgowało pojawienie się jedwabiu w większej ilości, dzięki

bliższemu zetknięciu się kulktury grecko-rzymskiej ze Wschodem.

Przeniesienie stolicy cesarstwa do Konstantynopola wzmacnia w rozwoju sztuki element wschodni. Nad pogańskiemi tradycyami starożytnych coraz bardziej bierze on przewagę od chwili upadku państwa rzymskiego w 476 roku. W owym czasie napływają do Bizancyum przez Bucharę tkaniny jedwabne z Chin [1]). Wywierają tak wielkie wrażenie na dworze cesarskim, zamiłowanym w zbytkach, że stają się jakby znamieniem państwa wschodniego. Surowy jedwab chiński przez Persyę

---

[1]) W ostatnich czasach udało się bar. Richthofenowi zbadać kroniki chińskie od 3000 lat prowadzone. Z nich pokazało się, że nie Chińczycy, ale Serowie, lud północny aryjski, zajmowali się handlem jedwabiu. Cesarzowa Silinghi w 2350 r. przed Chrystusem zwaną była „matką jedwabiu", gdyż zaprowadziła jego hodowlę w Chinach. Cesarz Hien-Stog w 836 r. przed Chrystusem rozkazał każdemu ze swych poddanych zasadzić po 50 drzew morwowych. W 519 r. powstaje związek Chin z Persyą celem uspokojenia rozruchów wewnętrznych. Z tego zbliżenia dla nas ważne rezultaty wynikają, mianowicie wpływ silny ornamentyki Dalekiego Wschodu na rozkwitające właśnie tkactwo za dynastyi Sassanidów, a w dalszym biegu i na Europę.

sprowadzano dla zakładów tkackich cesarskich, założonych przez Justyniana (527—565 r.), pod nazwą Gyneceów. Wyrób tkanin jedwabnych był wtedy monopolem państwowym, a wywozu ich za granicę strzegli liczni strażnicy. Rozchodziły się one po Europie prawie wyłącznie jako prezenty cesarzy greckich, lub jako towar przemycony. Znane jest podanie o mnichach perskich, którzy przywieźli w laskach bambusowych ukryte jajka jedwabników, pilnie strzeżone przez władze chińskie. Surowe prawa chińskie nie zdołały ustrzedz rozpowszechnienia tej zyskownej hodowli. Przenosi się ona do Khotanu, Japonii, Baktryi i do Indyi. Zapewne, że z Khotanu przywieziono jedwabniki do Konstantynopola. Wiele czasu upłynęło, zanim udało się zaspokoić ogromne potrzeby surowego jedwabiu materyałem miejscowym. Już w końcu VI w. staje się Bizancyum jednak głównem źródłem jedwabiu dla całej Europy i zachowuje to stanowisko aż do XI w. Wraz z materyałem przejęli Grecy zarazem i wzory ze Wschodu. Liczne okazy z trudnością dają się od perskich tkanin odróżnić, nieraz jedynie po napisach napotkanych w niektórych tkaninach, jak n. p. na sławnym wzorze słoni, zachowanym w skarbcu akwisgrańskim.

Niektóre zaś zachowują elementy starożytne, przedstawiają podobne do mozaik wzory gwiazd i rozetek, lub wyobrażają igrzyska cyrkowe w okrągłych lub wielobocznych obramieniach. Wzór kół bardzo rozpowszechniony w tkaninach jedwabnych wytworzył nazwę: *holoserica rotata*. Do wielkiego znaczenia dochodzą przedstawienia zwierząt i ludzi. Jest to naturalnym wypływem sztuki, której zadaniem działać na masy, działać na wyobraźnię. Ornament roślinny odpowiada smakowi więcej ŵykształconemu, ma cechę wyłącznie artystyczną a nie illustracyjną, jak postacie i zwierzęta. Dlatego też roślina musi być wtedy doprowadzoną do formy geometrycznej, do rozety. Zresztą wzory są wyłącznie zrozumiałe, jasne w podziale linii, któremu to celowi przedewszystkiem służyły izolujące obramienia koliste.

Pod względem techniki wyrabiano wtedy lniane tkaniny, jedwabne *(olosiricus)* i półjedwabne *(tramosiricus)*. Purpura była szafirowa lub fioletowoczerwona. Znane były inne barwiki, a farby określano nazwami: *leucos* biała, *melinus* żółta, *rhodinus* różowa, *porphyreus* lub *purpureus* purpurowa, *prasinus* zielona. Były też kolory mieszane. Znane było złoto. Jak ostatnie badania wykazały, najdawniejsze

tkaniny miały nitki ze złota ciągnionego, czyli druciki bardzo cienkie. Karabacek twierdzi, że pierwsze nitki owleczone złotem z Chin przybyły. Tam bowiem używano nici owiniętej złoconym papierkiem. Być może, że późniejsze wschodnie złoto cypryjskie jest naśladownictwem chińskiego złota papierowego, gdyż w Azyi zachodniej nie miano papieru, a zastąpiono go skórką, cz. pergaminem. W państwie bizantyjskiem było centrum przemysłu jedwabnego w Konstantynopolu, z prowincyi zaś wyróżniały się: Tessalia, Korynt, Teby i Ateny. O zakazie wywozu tkanin z państwa świadczy poselstwo Luitpranda z r. 968 od Ottona do dworu greckiego.

Konstantynopol, jak mówiłem, ulega silnym wpływom Wschodu. Cesarze greccy pochodzą lub są spokrewnieni z pobliskimi szczepami wschodnimi lub słowiańskimi, arabskie słowa wchodzą do mowy greckiej. Zamek Kalifów w Bagdadzie naśladuje cesarz Teofilos w swoim letnim pałacu. Stwierdzono nawet, że bizantyjscy geografowie więcej o Chinach wiedzieli, niż o Europie zachodniej; tak bardzo środek ciężkości państwa ku wschodowi był przesuniętym [1]).

[1]) Moriz Dreger. *Künstlerische Entwickelung der Weberei und Stickerei.* Wien 1904.

Tkactwo bizantyjskie łączy w sobie te wschodnie kierunki, jednak umie im nadać monumentalny, tektoniczny charakter. Postacie świętych Patronów zdobią szaty cesarskie. Przytem zmienia się ogólny ich charakter; w miejsce miękkiego stroju z czasów późnego antyku i hellenizmu, jakie widzimy na sławnych rzeźbach dardańskich o fałdach znamionujących użycie jedwabiu, znajdujemy w szatach bizantyjskich ciężkość i sztywność, zastosowaną do ceremoniału i okazałości dworskiej. Przekonać się o tem możemy na rzymskich mozaikach w bazylice San Cosma e Damiano, a zwłaszcza w San Vitale, lub San Apollinare in classe w Rawennie.

Obok tkactwa zakwitło wtedy również i haftarstwo, zaspokajające przeważnie potrzeby kościoła. Ciekawym jego zabytkiem, znajdującym się w Watykanie, jest dalmatyka Leona III, zwana również dalmatyką cesarską, gdyż uchodziła przez czas dłuższy za koronacyjny płaszcz Karola Wielkiego, pochodząca właściwie jednak aż z XII w. Jako główną scenę przedstawia ona *Maiestas Domini,* Chrystusa na tronie w otoczeniu Świętych i aniołów; na ramionach wyobrażony jest Chrystus udzielający komunii pod obiema postaciami, a na

tylnej części Przemienienie Pańskie. Wszystko wykonane ściegiem płaskim, bardzo urozmaiconym, oraz złotem i srebrem kładzionem. Widzimy więc jak przedstawienia figuralne wielką rolę odgrywają w zdobnictwie bizantyjskiem aż do ostatnich czasów jego istnienia i na tem polu jest ono pierwowzorem dla całej sztuki Zachodu. Obok tego przechowały się w Bizancyum wszystkie formy dotychczas znane, a przedewszystkiem drzewo życia i symbole potęgi: lwy i orły.

Czasy aż do VIII w. należy uważać za dalszy ciąg dziejów późnej sztuki starożytnej, czyli późnego antyku. W owym zaś wieku dwa ważne wypadki zmieniają dotychczasowe warunki rozwoju, z jednej strony mianowicie obrazoburstwo w Bizancyum i następne odrodzenie sztuki bizantyjskiej w IX wieku o wyraźnym kierunku zwrotu do przeszłości, przypominającym archeologiczne dążności epoki saickiej w Egipcie. Z drugiej strony nastaje nowa era w dziejach sztuki, którą jest niebywały dotąd rozkwit sztuki islamu od Indyi aż do Hiszpanii. Saraceńska sztuka, zawładnąwszy najważniejszemi centrami jedwabnictwa, jak Syryą, Mesopotamią, Persyą, a później Małą Azyą, Hiszpanią i południowemi Włochami, musiała

odegrać pierwszorzędną rolę w historyi tkactwa artystycznego. Pomimo zewnętrznej nieprzyjaźni między światem chrześcijańskim a mahometańskim, następuje bezustanna wymiana formy kultur obu tych światów. W ornamentyce jej rezultatem jest rozluźnienie uszeregowania wzorów kolistych lub geometrycznych, a wytworzenie nowego typu dekoracyi płaszczyzn, którą znamionuje wielki ruch linii falistej. Powstaje układ związany kół i obramień, nowy schemat, z którego wypływa dalszy rozwój wzorów. Ten system ornamentyki jest czysto abstrakcyjnym. Do wytworzenia dążeń abstrakcyjnych na Wschodzie przyczyniły się wierzenia religijne, a w związku z niemi unikanie przedstawień figuralnych. Zaznaczyć przytem wypada, że podczas walki ikonoklastów w świecie bizantyjskim ograniczono przedstawienia figuralne. Mozaiki wielu chrześcijańskich kościołów na Wschodzie wyobrażają jedynie zwierzęta i rośliny. Nigdy więc nie było lepszych, jak wtedy, warunków zbliżenia między chrześciaństwem greckiem a kulturą islamu. Od tego więc momentu zaczyna się właściwie rozkwit sztuki tkackiej w Europie.

Punktem kulminacyjnym dla dziejów kultury i sztuki są wyprawy krzyżowe. Zajęcie Antiochii

1098 r. otworzyło przed zdobywcami nieprzebrane skarbnice Wschodu. Ryszard Lwie Serce przywozi z Cypru bogate łupy, a Ludwik święty w Syryi zakupuje drogocenne tkaniny dla francuskich kościołów. Zdobycie Konstantynopola w roku 1204 odkrywa nieznane i niedostępne dotąd skarby bizantyjskie. Ważny ten moment jest zarazem jednak kresem rozwoju sztuki bizantyjskiej. Upada chrześcijańska kultura cesarstwa wschodniego, a coraz bardziej zajmuje jej miejsce element saraceński. Sztuka bizantyjska kończy się z zajęciem Konstantynopola przez Turków w 1453 r., wydaje jednak sztukę armeńską, nowoperską i ruską. Od X w. wywiera ona bowiem stanowczy wpływ na Ruś, tak jak poprzednio oddziaływała na Rawennę i na świat islamu. Dlatego też historya sztuki w Polsce powinna pilnie badać wszelkie objawy tych wpływów cesarstwa wschodniego w kresowych dzielnicach.

Tymczasem na Zachodzie przygotowuje się zarodek nowego, świeżego rozwoju w południowych Włoszech. Czasy IX i X wieku są epoką największego upadku dla krajów włoskich, podczas gdy północne ludy i mahometańskie szczepy

coraz bardziej na widownię występują. Lecz właśnie w tych krajach kiełkują ziarna nowej kultury i nowego włoskiego języka. Działają tu przemożnie wpływy Bizancyum i Islamu. Południowe Włochy aż do XI w. pozostają pod greckiem panowaniem, Sycylia zaś i część lądu stałego od początku XI w. pod władzą kalifatu. Wtedy wprowadzono tam uprawę trzciny cukrowej, palmy, oliwnego drzewa, bawełny i prawdopodobnie hodowlę jedwabników. W końcu XI w. zdobywają ją Normandowie. Sycylia wchodzi w obręb państw chrześcijańskich i łączy w sobie trzy cywilizacye: łacińską, grecką i arabską. Śladem tej ostatniej jest w Palermie *Hôtel du Thiraz,* zakład wzorowy dla haftów i wyrobu tkanin. Normandowie nietylko że zachowali tę pracownię, ale nawet w 1146 r. Roger II przywozi do niej bizantyjskich robotników, celujących w swem rzemiośle. Głównym zabytkiem sycylijskiej roboty z r. 1133 jest *pallium imperiale* haftowane perłami i złotem, z obszernym arabskim napisem, znajdujące się w skarbcu cesarskim w Wiedniu. *Hôtel du Thiraz* przetrwał do XIV w., dostarczając Europie środkowej wielkiej ilości tkanin do strojów kościelnych i zbytkownych. Zbliżenie sztuki sycylijskiej do bizantyjskiej najbardziej

jest widocznem w sławnej *Capella palatina* w Palermie. Jej mozaiki są zupełnie pokrewne słynnym mozaikom cerkwi św. Zofii w Kijowie, zbudowanej przez Włodzimierza Wielkiego. Nietylko jednak południowe Włochy i Sycylia ulegają obcym wpływom. Saraceńska sztuka, a przedewszystkiem sztuka tkacka, z upadkiem państwa bizantyjskiego od czasów wojen krzyżowych, staje się pierwowzorem dla całej Europy. Nawet nazwy tkanin wyliczanych w inwentarzach skarbców katedr francuskich, św. Pawła w Londynie, książąt burgundzkich lub Karola V, są przeważnie czysto wschodniego brzmienia. Od nich nowożytne pochodzą też nazwy: atłas, adamaszek, *taffetas, satin,* lub muślin od miasta Mossul nazwany.

Zauważyć należy, że w południowo włoskich wzorach wszystkie elementy bizantyjskie i wschodnie stają się smuklejsze, więcej wytworne. Rozmaitość motywów zwierzęcych, skromne próby rozróżnienia odcieni w ornamencie roślinnym, wyrobienie stopniowe liścianki *(Rankenwerk)* są tego dowodem. W miejsce kół powoli wkraczać zaczynają ostro-owalne podziały lub sześcioboki. Wielkie znaczenie w rozpowszechnieniu tego kierunku miały borty sycylijskie *(aurifrisia),* które były

ważnym przedmiotem handlu. Służyły one do obszycia szat kościelnych i już dość wcześnie zaczęto je naśladować na Północy, zwłaszcza w Kolonii. Możemy uważać wielkie ośrodki południowo włoskiego przemysłu, jak Amalfi lub Salerno, za kolebkę t. zw. proto-renesansu.

Szereg doniosłych wypadków dziejowych przyczyniają się do rozprzestrzenienia wyrobu tkanin po innych krajach europejskich, a zwłaszcza w północnych Włoszech. Zdobycze Tatarów na Wschodzie i zniesienie kalifatu w 1258 r. wypierają produkcyę tkanin do Włoch, które w Brussie, Smyrnie i dawnym Efezie mają główne rynki dla materyałów tkackich. Powstają wielkie warsztaty w Wenecyi, Genui, a przedewszystkiem w Lucce, której wyroby w całej Europie zasłynęły. Należy XIII w. uznać za początek północno włoskiego tkactwa jedwabnego; pozostaje on w związku z rozwojem handlu w Pizie, co oddziałało na przemysł pobliskiej Lucci. Rozróżnienie wyrobów włoskich miast jest równie trudnem, jak odróżnienie saraceńskich tkanin od początkowych włoskich tej epoki. Dla rozwoju górno włoskiego tkactwa było wyjątkowej wagi połączenie starszej grecko saraceńskiej sztuki z wpływami wschodnio azyatyckimi, drogą

handlową tu przybyłymi. Podnieść należy, że wszędzie haftarstwo jedwabne wyprzedza tkactwo, a tkactwo jedwabiem wyprzedza hodowlę jedwabników. Tkactwo rozwija się tam najpierw, gdzie handel zakwita. Tym więc sposobem drogą Rodanu dochodzi jedwab i jego tkactwo do Lyonu przez Avignon, a drogą morską do Genui i do Wenecyi. Dopiero po paru wiekach Włochy zdolne były własnym jedwabiem swój przemysł zasilać, a oczywiście znacznie później stają się dla innych krajów źródłem materyału jedwabnego.

Drugiem ogniskiem przemysłu tkackiego w wiekach średnich jest Hiszpania, opanowana w VIII w. przez sztukę islamu. Granada, Almeria, Sewilla celują w swych wyrobach, o charakterze geometrycznych wzorów, wypełnionych palmettami, gwiazdami lub rozetami. Tradycye arabskie najdłużej przechowały się w Andaluzyi, gdzie też najwcześniej ze wszystkich krajów Europy zaczęto hodowlę jedwabników. Nazwa arabska *tiraz* zakładów tkackich dotychczas po hiszpańsku oznacza tkaninę. Tkactwo saraceńskie nie ulega bizantyjskim wpływom, lecz wytwarza nowe zdobnictwo, zwane arabeskiem, oparte na tradycyach mahometańskich, sięgających Assyryi i Egiptu.

Te wszystkie dążności artystyczne wyobrażają nam liczne okazy, dochowane do naszych czasów, które mianować musimy jedną zbiorową nazwą tkanin romańskich, choć nazwa ta zupełnie jest błędną, oznaczając tkaniny różnorodnego pochodzenia, a obejmuje zabytki tkackie od XI w. do połowy XIII w. Znajdujemy na nich wzory geometryczne, zwierzęce, albo wyobrażenia ludzkich postaci, najczęściej ujęte w wieloboki lub koła. Są to przeważnie okazy przemysłu włoskiego, w znacznej części wykonania sycylijskiego, pod bezpośrednim wpływem bizantyjskim lub arabskim, lub oryginalne tkaniny bizantyjskie, pochodzące z darów cesarzy wschodnich, lub tajemnego handlu. O nich powiada Anastasius, bibliotekarz rzymski, opisując papieskie kosztowne szaty: *„vestis habens historiam leones maiores“*, *„vela serica leonata“*, *„vestis cum historia de elephantis“*. Cytuje on przytem tkaniny o przedstawieniach biblijnych, lub scenach z życia Maryi. Wzorami powtarzającymi się często są gwiazdy, księżyce i słońca, motywy roślinne, a nawet czysto zwierzęce i to zwłaszcza w kolistych obramieniach, nieraz bardzo umiejętnie obmyślanych. I tak np. inwentarz katedry św. Pawła w Londynie wymienia przed

rokiem 1300 tkaninę: *„item pannus, cuius campus aureus cum leonibus combinatis in rotellis et pavonibus combinatis extra rotellas“*. Często są zwierzęta podwójnie przedstawione *(bispartitus)*. Charakterystycznem jest rozdzielenie złotych szczegółów drobnych po całej płaszczyźnie, jak np. pazury lub głowy zwierząt, dzióby ptaków i t. p. Wypływa to z umiejętnie przeprowadzonego dążenia do ożywienia płaszczyzny; temu samemu celowi odpowiadają korony, które w dekoracyi tkanin ważną miały odegrać rolę.

Widzimy z powyższego opisu, że w materyach z tej epoki często występuje nić złota. Otóż ważnym szczegółem do zapamiętania jest to, iż do końca XIV wieku są to nitki owinięte wąskimi paskami cienkiej błonki zwierzęcej, z kiszek baranich lub świńskich zrobionej, po stronie zewnętrznej pozłoconej. Nazywało się to złotem cypryjskiem, o którego początkach już poprzednio mówiłem. Materyałem tkackim był wtedy prawie wyłącznie jedwab.

Tkaniny średniowieczne są przeważnie lekkie i łatwo się fałdują, jak to widzimy na współczesnych malowidłach. Szaty kościelne szerokie, obrachowane są na grę fałdów. Ornaty miały kształt

dzwonowy, zwany *campanula* i początkowo były z przodu zszyte. Ich pretexty miały kształt ipsylonowy, który dotrwał aż do schyłku gotycyzmu.

Tkactwo artystyczne północne z czasów romanizmu mało jest znane. Za Karolingów i cesarzy z domu Saskiego jako materyału używano wełny i lnu. Kosztowne figuralne dywany jedwabne, używane w kościołach, sprowadzano z Bizancyum, lub z krajów mahometańsko arabskich. Następnie klasztory rozpoczęły na tem polu pracować. Ograniczono się jednak prawie wyłącznie do wyrobu dywanow ściennych techniką gobelinową lub haftarską. Opat klasztoru St. Florent w Saumur każe wykonać 985 dywanów z figuralnemi przedstawieniami. Tożsamo dzieje się w Tegernsee, St. Gallen i Fuldzie. Użytek takich dywanów wypływał z samego urządzenia wewnętrznego i dlatego nie ograniczał się wcale do kościołów i klasztorów, ale był w epoce romanizmu powszechnym. Wielkie sale rycerskie, niedostateczne zabezpieczenie otworów od silnych wiatrów w wysoko położonych zamkach, ochrona łóż od zimna, oto przyczyny powszechnego zastosowania ciężkich tych zasłon. Zabytków podobnych z tej epoki nie mamy prawie, z wyjątkiem

szczątków w katedrach Halberstadtu i Quedlinburga. Obok tego wielkie pole do zastosowania tkanin przedstawiały zasłony kościelne. W krypcie św. Leonarda na Wawelu znajdujemy na kolumnach romańskich występy, służące do przymocowania prętów, na których zwieszały się zasłony bogate. Ołtarz tej epoki otaczały z wszystkich stron zasłony, zw. *tetravela,* które podczas konsekracyi zasuwano, wedle ówczesnych przepisów liturgicznych. Wynikiem tego zastosowania zasłon było powstanie polichromii romańskiej. Wzory tkanin naśladowano na kolumnach farbami, ozdabiając je motywami podziałów lub zygzaków geometrycznych. Odkrywamy tu ważny przykład wpływu ornamentu tkackiego na malarstwo. Jest on dla tej epoki tem ważniejszy, że od polichromii przechodzą romańskie motywy do płaskorzeźby i wytwarzają cały styl płaskiej dekoracyi romańskiej.

Z objaśnień wstępnych wiemy, że artystyczne wykonywanie robót techniką gobelinową wyprzedzało wszędzie razem z haftarstwem sztukę tkacką, zwłaszcza od kiedy złoto i jedwab wyłącznie stosować zaczęto do bogatszych wyrobów. Do robót gobelinowych używano wełny. W jej produkcyi

celowały kraje północne: tam też uprawiano przemysł kobierców i haftarstwo wełniane, którego najsławniejszym zabytkiem jest fryz haftowany z Bayeux, wykonany prawdopodobnie przez królowę Matyldę, żonę Wilhelma Zdobywcy w końcu XI w., mający 63 m. długości. Przedstawia on pochód Normanów do Anglii. Zabytki wełniane uległy przeważnie zniszczeniu przez mole lub przez codzienny użytek, do którego były przeznaczone. Hafty, jako podarki lub towar, w dalekie strony wysyłano, jednak nie w takim stopniu i takiej ilości jak tkaniny. W Palermie i innych miastach były zakłady haftarskie, pracujące dla eksportacyi. Zwłaszcza podczas wypraw krzyżowych wiele robót wschodnich lub południowych krajów dostało się na Północ. Wszystko to wpływa na rozwój miejscowego haftu w krajach północnych. Wykonywano go początkowo po odległych klasztorach wyłącznie. Wskutek tego zachowały jego zabytki indywidualne cechy wykonawców i swej okolicy, w przeciwstawieństwie do tkanin z dalekich krain podówczas przywożonych. Najwcześniej uprawiano haftarstwo w Anglii, gdzie najdawniejszym jego zabytkiem jest stuła Friedstana, biskupa Winchesteru († 931), znaleziona w grobie św. Cuthberta.

Benedyktyńskie klasztory rozprzestrzeniły tę sztukę po całej Europie. Kwitnie wtedy ścieg płaski i kładziony, ścieg łańcuszkowy, oraz haft zdobny w złotnicze, emaliowe i malowane ornamenty. Taki rodzaj haftu, zwany *opus anglicanum,* był bardzo poszukiwanym. Zabytkiem najcenniejszym z tej epoki jest płaszcz św. Stefana, króla węgierskiego (998—1038), przechowany w zamku królewskim w Budapeszcie, wyhaftowany ręką jego żony Gizeli szczero-złotą przędzą, ściegiem kładzionym na cienkiej jedwabnej purpurze barwy ciemno fioletowej. Ogromny rozkwit haftarstwa następuje w XII i XIII w. z chwilą kiedy wchodzi ono w powszechne użycie po domach, zakładach świeckich i miastach. Miejscowe hafty zajmują poważne miejsce obok sycylijskich lub hiszpańskich utworów, oraz współzawodniczą z sławnymi haftami bizantyjskimi. Zabytki z tej doby dochowały się w Anagni, Halberstadzie, Akwisgranie, Rzymie, oraz Gdańsku, co nas bliżej powinno obchodzić. Najstarszym naszym zabytkiem haftarstwa jest infuła św. Stanisława na Wawelu, ozdobiona stu kilkudziesięciu drogimi kamieniami i perłami na tle adamaszkowem białem, złotem przerabianem.

B) WIEK XIV—XV.

Rozdział pomiędzy początkowymi wyrobami włoskimi a saraceńskimi jest trudny do przeprowadzenia. M. Dreger przypisuje pierwszym dojrzalszy naturalizm, w którym dopatrywać się można już pewnych cech proto-renesansu. W każdym jednak razie coraz w nich bardziej bierze przewagę wytworny ornament roślinny, lecz zachowuje się układ centralny i symetryczny. Dopiero w początku XIV wieku wyjątkowo ważnymi objawami stają się: schemat falistych linii symetrycznych, czyli gałęzi, biegnących równolegle, system zestawionych sześcioboków, który właściwie jest tylko geometrycznie wyrażonym schematem linii falistych, więcej abstrakcyjnie pojętym, oraz układ przekątniowy wzorów. Powyżej wspomniane wpływy wschodnio azyatyckie, które ruch tatarski z Chin za sobą pociągnął w XIII wieku do Małej Azyi i Europy wschodniej, przynoszą te nowe zupełnie kierunki dekoracyjne, jak to między innymi wykazał Charles Lenormant w *Mélanges archéologiques.* Ostatnie badania naukowe udowodniły, że wpływ sztuki wschodnio azyatyckiej na wybrzeżach morza Śródziemnego jest o wiele silniejszym

w późnem średniowieczu, aniżeli dotychczas przypuszczano. W związku z tymi wpływami pozostają przedstawienia bazyliszków, smoków, wężów i chimer, a zwłaszcza chińskim pomysłem są jednorożce *Khi-lin,* należące do rzędu świętych zwierząt obok smoka, feniksa i żółwia. Zwierzęta te uzupełniają dawniejsze bestyaryusze romańskie, które były oparte na wydanych w Aleksandryi podaniach fantastycznych Pliniusza starszego, pod nazwą *„Physiologus“*. Nasze kroniki Kadłubka pełne są alluzyi do tych mitycznych zwierząt. Wpływy dalekiego Wschodu widne są nawet w samym kolorycie tkanin, w przewadze barwy zielonej dla ornamentacyi roślinnej. Ilość barw używanych w wiekach średnich jest ograniczoną do trzech lub czterech dla jednego wzoru, jednak wrażenie całości jest lekkie i ozdobne, zmierzające głównie do ożywienia płaszczyzny.

Reasumując to co powyżej powiedziałem, podnieść należy rozluźnienie obramień izolujących i podziałów, jakie w t. zw. epoce romańskiej były w powszechnem użyciu. Formy zlewają się coraz bardziej i stopniowo zmierzają do organicznego połączenia i powiązania wzoru. Ta znaczna przemiana występuje równocześnie z wielką erą w dzie-

jach sztuki, z epoką gotycyzmu. Obok motywów zwierzęcych bujnie zakwita w tej epoce ornamentyka roślinna, a nawet występują różne przedstawienia dodatkowe, przedmiotów ręką ludzką wykonanych, jak: korony, łańcuchy, żagle, płoty, zamki, wieże etc., a często napisy wschodnie czysto dekoracyjne. Rozwój zdobnictwa roślinnego zaczyna się od kultu religijnego i jego symboliki. Drzewo życia jest początkiem ornamentu roślinnego, ono zaś wyszło z kultu ognia. Arabowie z zamiłowaniem przedstawiają raj i drzewo życia, otoczone zwierzętami; idealizują naturę, wprowadzając symbole światła, chmur, życia w poetycznem znaczeniu [1]). Dopiero renesans wytworzyć miał ornament roślinny nie symboliczny, ale naturalistyczny. Pracownie zachodnie początkowo

---

[1]) Muzeum Narodowe posiada cenny depozyt prof. Dra Rostafińskiego, którym jest dywan średniowieczny perski (patrz Nr 11). Obok podziałów geometrycznych widzimy tam przedstawienia rzek z rybami, drzewo życia z ptakami siedzącymi, łąki kwitnące, słowem jest to stylizowany obraz raju ziemskiego. Okaz ten szczególniej powinien zaciekawić tych, co się zajmują symboliką wschodnich tkanin. Przykład takiej historyi (selam), opowiedzianej w dywanie perskim posiada Muzeum ks. Czartoryskich. Należą one do największych rzadkości.

wiernie naśladują wyroby saraceńskie, tak, że często jedynie po nieczytelności i spaczeniu napisów kuficznych pochodzenie tkanin za chrześcijańskie można uznać. W dalszym rozwoju występować zaczynają dopiero wzory czysto zachodnie: pawie, gołębie, winograd, jako symbole kościoła, a od końca XIV w. sceny biblijne z życia Zbawiciela i Maryi Panny. Cechą motywów tkackich gotycyzmu jest konstrukcyjne rozwinięcie. Wszystko w nich jest organiczne i obmyślane, wertykalizm i podporządkowanie jednolicie przeprowadzone. Technika ulega zmianom, gdyż w miejsce cypryjskiego złota wchodzi w użytek nić opleciona złoconem srebrem, zarówno w przemyśle zachodnim jak i na Wschodzie.

W początkach gotycyzmu widzimy ptaki, zwrócone do siebie głowami *(affrontés)*, lub lecące w profilu *(passants)*. Symbole lwa i gęsi, czyli siła i ostrożność, lwa i orła: siła i potęga, lwa i gołębia: siła i łagodność. Promienie i anioły, drzewo święte, astry: symbol słońca, pies: wierności, pszczoła, poświęcona Prozerpinie u starożytnych: symbol zmartwychwstania. Promienie, lew, koń oznaczają też światło, grzywy końskie: jego promienie, łabędź: chmury, orzeł i smoki lub wilki:

ciemność. Przedstawiają też czasem cztery elementy. W Palermie widoczny wpływ baśni północnej: zamki i smoki. Wreszcie przychodzi uproszczenie wzorów, występować zaczynają stylizowane, potężne i jednolite kompozycye. W końcu epoki mianowicie rozwija się, głównie w krajach burgundzkich wzór granatu, mający dominujące znaczenie w dziejach zdobnictwa płaskiego. Sięga zaś swym początkiem najdawniejszych czasów. Grecy jabłko granatu dawali zwycięzcy, który krwią własną zwycięstwo okupił. Teraz staje się ono symbolem Chrystusa, zwane jabłkiem miłości, lub różą Maryi, gdyż obwodzi je często schemat siedmiolistnej róży, opiewany przez Dantego. Początków wzoru granatu szukać należy w starożytnej palmecie, znanej już w ornamentyce assyryjskiej. Rozwija się ona w sztuce saraceńskiej, która ją łączy naprzemian z owocami i liśćmi, oraz stylizuje w różnorodny sposób. Tą drogą dochodzi palmeta do formy owocu pinii *(Pinienapfel)*, a dalszym stopniem rozwoju jest pęknięty owoc granatu, który znany już był starożytnym w formie nie stylizowanej. Owoc ten występuje teraz jako ośrodek wielkiego schematu falistych linii symetrycznych, staje się nicią przewodnią dalszego

rozwoju ornamentacyi. — Ornat Nr 12 ma boki z wschodniej tkaniny o granatach palmetowo stylizowanych wśród wyraźnego schematu falistego. We wschodnich, zwłaszcza perskich tkaninach występuje często na miejscu środkowej palmetty czasami gwoździk, co przyjęła później ornamentyka zachodnia. Przykładem tego jest bardzo dla nas cenny adamaszek z całunu królowej Zofii, żony Jagiełły, zmarłej 1461 r. (patrz Nr 4).

Na tej podstawie rozwija się gotycki wzór granatu. Zewnętrzna linia liściasta, która jest właściwie promieniowaniem wewnętrznej palmetty lub granatu, zastępuje tutaj dawne koła lub podziały. Powstaje z tego t. zw. liść gotycki *(feuille lobée),* mający znaczną analogię z maswerkiem okien kościołów tej doby. To przejście uwidocznia najlepiej strój anioła, grającego na organach, na gandawskim ołtarzu Van Eycków. Równocześnie ukazuje się kwiat ostu współrzędnie z granatem, często z nim połączony, jak to widzimy na aksamitach Nr 5 i 7. W końcu łączy się z nimi motyw ananasu w późniejszych fazach rozwoju. Wzór granatu wytworzył więc setki odmian i wielkie bogactwo motywów, wzmagające się w ciągu XIV wieku coraz bardziej. Na północy rozwija się typ

przekątniowo ułożonych gałęzi wykręconych esowo, co daje pewne podobieństwo do lekkiego wygięcia posągów gotyckich. Gałęzie te, bogato ozdobne, zakończają owoce granatu w obramieniach liścia gotyckiego *(feuilles lobées sur pétioles)*. Owoce przybierają też stopniowo formę ostu. Włochy zaś wolą układ symetryczny, centralny, obramienia ich są przeważnie koliste, a gałęzie mają często typ sznura plecionego *(cordelière)*. Widzimy w tych dążnościach włoskich zapowiedzi stylu odrodzenia. Do tej grupy zaliczam okazy naszego zbioru Nr 6 i 9, na których plecionka ma wyraźny typ t. zw. wzoru łańcuchowego z małemi rozetami, jak w kawałkach z Dukli. Natomiast aksamit (9a) czerwony na tle złotem jest przykładem przekątniowego rozmieszczenia granatu na łodygach i ma typ tkaniny północnej. Charakterystycznym dla pełnego rozwoju wzoru granatu jest zanik motywów zwierzęcych. Wynika to z rozwinięcia smaku kompozycyjnego, oraz dążności do coraz to większego naturalizmu, w miarę powstawania pojęć i form renesansowych.

Z wprowadzeniem wielkich wzorów udoskonalają się wyroby grubszych tkanin, a szczególniej aksamity, w przeciwieństwie do lekkich materyj

epoki poprzedzającej. One bowiem do bogactwa samego wzoru dekoracyjnego dodają efekty wypukłości, otrzymanej drogą strzyżenia w różnych wysokościach, oraz umożliwiają wielkie kontrasty zabarwień. W XV w. rozpowszechniają się aksamity *„a hault et bas poil“*, zwane we Włoszech *altobasso,* od czego pochodzi nasza nazwa altembasu. Kołaczkowski wywodzi jednak tę nazwę z tureckiego, mianowicie od *ałtun*, złoto i *bez,* tkanina. Zdaje mi się, że włoskie pochodzenie altembasów samo nam dyktuje etymologię ich nazwy. Do tego przyłączają się nowe techniki zastosowania nici złotej i srebrnej, w formie wystających oczek *(or frisé, argent frisé).* Przykładami tej techniki są skrawki Nr 10 i 9b. Dla strojów świeckich wczesnego i średniego gotycyzmu wyrabiano drobno wzorzyste tkaniny o rzutach oddzielnych również z motywem granatu, czasem pasmowo ułożonych, gdyż powyżej opisane wspaniałe tkaniny przeznaczone były dla kościołów i dworów. Rozwój przemysłu tkackiego ściśle się wiąże z historyą kostyumu, która jednak tworzy dział odrębny, nie dający się poruszyć w tem streszczonem opracowaniu. Zaznaczam tylko, że z owego związku wynika udoskonalenie wyrobów

aksamitu, brokatu, brokatelli oraz adamaszku, zwanego wtedy *drap de soie*. Bogactwo tkanin pod względem samego materyału wzrasta w miarę udoskonalenia wzorów.

Pod względem wyrobu tkanin w ciągu XV w. bierze przewagę Wenecya nad innemi miastami włoskiemi. Jest ona wtedy jednem z najbogatszych miast Europy, a w dziedzinie smaku i mody zajmuje miejsce, które później Paryżowi przypadło w udziale. Jest również punktem zetknięcia się ź handlem wschodnim. Niewątpliwie, że wiele tkanin o wzorze granatu pochodzi ze Wschodu, lecz i tu rozdział od wyrobów włoskich bywa często niemożebnym. Charakterystycznem jest, że na starych obrazach włoskich osobistości wschodnie noszą bogate wzory granatu na szatach, jak na Adoracyi Trzech Króli Benozza Gozzoli (1460). We Francyi, Burgundyi i Anglii odnajdujemy w XIV i XV wieku obok wschodnich, włoskich handlarzy tkanin. Ludwik XI w 1469 r. sprowadza do Tours włoskich i greckich robotników, dając początek lokalnemu przemysłowi. Robotnicy tkaccy we Francyi noszą wtedy nazwę Saracenów. Genueńscy fabrykanci równocześnie osiedlają się w Lyonie w 1466 roku. W Niemczech jedynie

wyrabiano tkaniny wełniane i płócienne. Niderlandy zaś słyną z sukien i lnianych wyrobów, współzawodniczące w tem ze znakomitą produkcyą Anglii ówczesnej. Karol Śmiały doprowadza flandryjskie tkactwo do najwyższego rozkwitu. Tkaniny z jego epoki mają jeszcze reminiscencye saraceńskie. — Szkoła kolońska daje nam na swych obrazach takie bogactwo wzorów, że przypuszczać należy udział malarzy w kompozycyi tkanin. Odkrycie Ameryki i Przylądka Dobrej Nadziei przynosi nowe barwiki, z których najcenniejszym jest owad, zwany *cochenille*, dający wspaniałą barwę szkarłatną. W połowie XV w. Jean Gobelin, sławny farbiarz, w Paryżu nad brzegiem Biewry zakłada farbiarnię, przez dwa wieki słynącą, z której powstać miały zakłady królewskie Gobelinów. Pod względem techniki dopiero w XV w. rozwija się wielki przepych adamaszków i brokatów złotych, przedewszystkiem jednak aksamitów. Do tego dodać należy wielki rozwój kobierców z figuralnemi przedstawieniami, o licznych banderolach z napisami, różnorodnych ornamentach i ciemnych konturach.

W XIV w. zakwitła bowiem we Flandryi sztuka k o b i e r n i c z a do wysokiego stopnia, szczególniej w mieście Arras. Od niego aż do obecnej pory

nazywamy szpalery flandryjskie arrasami. Obok tego kwitła technika gobelinowa w Bruges, Gandawie, Ypern i t. d. Po zniszczeniu Arrasu w roku 1479 przez Francuzów, stolicą tych wyrobów zostaje Bruksella. Tu wykonane zostały dla Leona X sławne arrasy wedle kartonów Rafaela. Książęta Mantuy, Florencyi i t. p. zamawiali wielkie cykle szpalerów w Bruksełli. Karol V w nich kazał uwiecznić swe zwycięstwa i zdobycze. Liczne cykle takich kobierców z całymi historyami z biblii lub starożytności, obramowanymi najwspanialszymi motywami renesansu, znajdują się w muzeach i rezydencyach europejskich. — Zobaczymy, jak w Polsce ceniono flandryjskie szpalery i jak wiele ich do nas sprowadzano. Pod wpływem flandryjskim powstawać zaczęły szpalernie w Paryżu, Rzymie, Florencyi, Madrycie, a nawet i w Niemczech w końcu XV w. Znacznie później, bo dopiero na początku XVII w. sprowadza do Monachium Maksymilian I flandryjskich również szpalerników.

W Polsce był przemysł tkacki źródłem bogactwa narodowego. Mnóstwo miejscowości od niego nazwy swe otrzymało, jak: Linów, Konopnica, Moczydłów, Krosno, Krościenko, Tkaczów i t. d. Już w r. 1274 był w Lutomiersku cech sukienniczy.

Łokietek ustanowił folusze sukna uprzywilejowane w Szydłowie 1329 r. Kazimierz Wielki kładzie u nas podstawę, na której rozwija się przemysł polski. Sukna polskie w XIV w. w znacznej ilości wywożono do Nowogrodu na sprzedaż. Słynęły podówczas sławne sukna w Wschowie. Najdawniejsze postrzygalnie były za jego czasów w Krakowie i Nowym Sączu, on też buduje sławne krakowskie Sukiennice. Kupcy krakowscy zaś weszli w stosunki z Hanzą i w Lubece brali czynny udział w naradach. Sukiennice powstawały we Lwowie, Poznaniu, Sandomierzu, Toruniu, Stryju, Warszawie i Wilnie. Liczne drogi handlowe ułatwiały transporty. Z Kaffy, dokąd zawijały weneckie i genueńskie okręty, wieziono do nas przez ziemie ruskie tkaniny jedwabne i korzenie. Za panowania Jagiellonów rozkrzewia się handel i przemysł w Polsce. Regestra skarbowe Jagiełły z 1388 do 1417 roku przechowały nam nazwiska licznych rękodzielników: mincerzy, piekarzy, krawców, rękawiczników, tapicerów, szewców, puszkarzy, łuczników, płatnerzy, nożowników, szklarzy, kapeluszników, stolarzy, kowali, murarzy, złotników i t. d. Między nimi znajdujemy zapisanego haftarza Klemensa, co robił proporce, oraz Jana i Jacka;

postrzygacza sukna Frantza i farbiarza Czecha na Kleparzu. Na dworze Jagiełły używany był adamaszek, aksamit i atłas. W Samborze w 1376 r. był cech tkacki, oraz istniał w Krakowie w 1400 r., składały się z tkaczów płóciennych, barchanników, dreliszników i t. d. Za Kazimierza Jagiellończyka wchodzą wspanialsze ubiory w użycie między szlachtę; król darowuje też posłom i dworzanom suknie adamaszkowe podszyte sobolami. Cechy tkackie powstają w Komarnie, Lwowie, Mogielnicy i Radomiu, a słyną sukna wyrabiane w Kościanie. Sukna ze sławnych fabryk wieluńskich i kościańskich miały wziętość i pokup, zapewnione przywilejem z roku 1475. W tej epoce płacono, wedle Zimorowicza, we Lwowie za łokieć adamaszku 1 złp., za białą webę czyli czamlet 4 złp., równie kobierzec azyatycki. Kupcy norymberscy zawierają w r. 1457 kontrakt o dostawę sukna za 6000, zaś adamaszków i aksamitów za 2000 grzywien z Grzegorzem z Branic, Andrzejem z Tęczyna, Janem z Melsztyna i Janem z Tarnowa. Dowodzi to jak wielkie było zapotrzebowanie kosztownych tkanin u panów polskich owego czasu. W XV wieku wyrabiano płótna w Borku w Wielkopolsce, gdzie był cech płócienników.

Widzimy z powyższych danych, że sukno i płótno były wyłącznym średniowiecznym u nas wyrobem krajowym. Może badania przyszłe odkryją ślady artystycznej polskiej twórczości na polu przemysłu tkackiego owych czasów. Patrz: *Anneksa* I.

W średnich wiekach ziemie ruskie obfitowały w owad zwany czerwiec *(coccus polonicus)*, żyjący na korzeniach rośliny również czerwcem zwanej, który w niezmiernej ilości w XV w. wywożono do Genui, Florencyi i do Azyi, gdzie farbowano nim jedwab, nazywając go karmazyn. W XVI w. już nie popłacał ten towar z powodu odkrycia koszenilli amerykańskiej i nie uprawiano go więcej. Znany dopiero nam jest przywilej Zygmunta III z r. 1597 na wyrabianie z czerwca farby wedle nowego sposobu, wynalezionego przez Niegoszowskiego, sekretarza królewskiego i Cikowskiego, podkomorzego krakowskiego. Głównym celem owego przywileju jest wskrzeszenie tej gałęzi przemysłu.

Haftarstwo, odrodzone w epoce romańskiej, rozkwita za gotycyzmu i stara się dorównać malarstwu, przedstawiając sceny z biblii lub żywotów Świętych. Zatraca się przeważnie ornamentacyjny dotychczasowy jego charakter, znikają motywy

zwierzęce i symbole roślinne, a ich miejsce zajmują ludzkie wyobrażenia, wyswobodzone z pod wpływu bizantyjskiego, a odznaczające się coraz to większym realizmem. Równocześnie poczynają uprawiać haftarstwo ludzie świeccy po miastach, a każdy zamek zamienia się na wielką haftarnię.

Technika haftarstwa na każdym kroku wtedy się udoskonala. Ściegi: płaski, rozłupany, koloński i płomienisty urozmaicają się ściegami łańcuszkowymi, kładzionymi, węzełkowymi i nakładanymi, a cechą znamienną tej epoki jest sławna technika *or nué,* odznaczająca się niezrównanym swym połyskiem. Haftarstwo najsilniej rozwinęło się wówczas w Burgundyi, Flandryi i prowincyach nadreńskich. Najwspanialszym zabytkiem tej techniki są szaty Złotego Runa, zwane także „aparatem burgundzkim", z pierwszej połowy XV wieku, znajdujące się w skarbcu cesarskim wiedeńskim. Najwięcej okazów haftarstwa tej doby posiadają Niemcy. We Francyi wiele zabytków zaginęło w czasach rewolucyi; w Anglii zniszczenie szerzył fanatyzm sekciarski. Na haftach XIII wieku widoczny wpływ wzorów tkackich. Początkowo mają one pod względem kolorystycznym charakter emalii. Z tej epoki posiada Muzeum Narodowe stułę

haftowaną o motywach przejściowych z romanizmu do gotycyzmu. Przedstawia ona 12 apostołów w arkadowych obramieniach, a u dołu aniołów klęczących z zapalonymi świecznikami (patrz Nr 1). W XIV w. zaczynają występować efekty plastyczne, cieniowania i modelunku. Rośliny stają się więcej naturalistyczne, tony coraz bardziej się łamią. Technika tej epoki błyszczy od złotych nimbów, jedwabna przędza łączy się z tłem złotem, ożywiając je tysiącznymi odcieniami barw harmonijnych. Żadne, jak sądzę, porównanie nie uzmysłowi tak dobrze tego złotego okresu haftarstwa, jak z malarstwem miniaturowem XIV w. Te nowości potęgują się w XV wieku. Wtedy często w Ukrzyżowaniach przedstawiają krzyże jako naturalistyczne drzewo. Granaty wchodzą w użycie haftarstwa, jako motywy rzucane na tle aksamitnem; często przechodzą one w motyw ostu *(feuillages de chardon)*, rozpowszechniony zwłaszcza w Szkocyi, gdzie ma znaczenie heraldyczne.

W całej Europie podówczas rozwija się haftarstwo. W Paryżu są słynni i znani haftarze, oraz cechy haftarskie. Kolonia wytwarza sławną szkołę haftarską, analogicznie do malarskiej. Obok niej kwitnie tam wyrób szlaków tkanych ozdobnie,

uprawiany przez t. zw. *bordurwirker*. Były one często haftowane, lub służyły za tło do haftów, w miejsce tła złotego. W Niemczech wysoko stał haft na płótnie *opus theutonicum*. W Pradze w drugiej połowie XIV w. kwitnie haftarstwo pod berłem domu luksemburskiego, utrzymującym stałe stosunki z Francyą i Włochami. Wiemy jak silny wpływ wywarł on na Polskę za Kazimierza Wielkiego. Za tego też króla zakwitł ten przemysł artystyczny w kraju. Rozwija się wtedy murarstwo, kamieniarstwo, ciesielstwo, ślusarstwo, tkactwo i złączone z niem ściśle haftarstwo. Celowała u nas w tym względzie królowa Jadwiga, która ofiaruje wawelskiej katedrze słynny racyonał, czyli paliusz biskupów krakowskich, szyty perłami. Muzeum ks. Czartoryskich przechowuje haft królowej Elżbiety, matki Jagiellonów, ofiarowany przez nią do kaplicy jej syna Olbrachta. Wiemy, że ta królowa mnogie przybory kościelne wypracowywała. Szyła komże, haftowała ornaty, jak nam mówi Szajnocha. Znane są nazwy czynnych haftarzy krakowskich, do których należy w 1419 r. Michael Zeydenhafter civis crac. 1426 r. Wojtek haftarz, „co jus habet“, Burghard *haftarius*. W latach 1483—1490 jeden z pierwszych drukarzy w Krakowie Świętopełk Fijoł, był

zarazem znanym haftarzem. Powstają nawet cechy haftarzy, *confraternitates acupictorum*.

Okazami z końca XV w. naszego zbioru są pretexta z historyą św. Rodziny (patrz Nr 2), na której widny rozwój różnorodnych ściegów, jakoteż podwleczenie ściegu kładzionego, oraz ornat *cum historia Crucifixi Domini,* na którym znajdujemy pretextę kształtu niegdyś ipsylonowego, a między ściegami przeważający ścieg kładziony, oraz ścieg koloński. Zwrócić uwagę należy na surowość kompozycyi obu tych cennych zabytków. U nas dochowało się z epoki gotycyzmu oprócz wyżej wspomnianych zabytków wiele innych, z których wymienię ornat fundacyi Długosza w Kłobucku, infułę biskupa Strzempińskiego z połowy XV w. i wspaniały ornat fundacyi Piotra Kmity, marsz. wielk. koronnego, w skarbcu katedry na Wawelu. Ornat ten przedstawia sceny męczeństwa świętego Stanisława, z wizerunkiem ofiarodawcy i herbem Śreniawa; jest jednym z najciekawszych zabytków, jakie posiadamy. Łączy on w sobie technikę haftarstwa i płaskorzeźby, co dla wczesnej jego daty 1504 r. jest bardzo ważnem zjawiskiem i stanowi przejście do epoki renesansowej.

III. TKACTWO I HAFTARSTWO CZASÓW NOWOŻYTNYCH.

A) WIEK XVI.

Zauważyć mogliśmy, że już pod koniec XV w. odczuwać się daje duch renesansu w zdobnictwie tkanin. Z jego rozkwitem znaczniejsze następują zmiany; wielkie schematy linii falistych, obwodzące ośrodki granatów, zamieniają się na sploty liściaste, w których coraz to częściej napotykamy liść akantu. Wzór staje się wyłącznie symetrycznym i rozczłonkowanym, gdyż w miarę postępu Odrodzenia nikną gotyckie wielkie przekątniowe łodygi i równoległe pnie granatu. Schemat podwójnej linii falistej staje się prostszym, samodzielnym. Bywa on nieraz nawet z oddzielnych części złożonym, jak n. p. na okazach Nr 13, 35 i 36, co jest znamienną cechą renesansu, którą widzimy przedewszystkiem w architekturze, złożonej z kolumn, belkowań i szczytów.

Oddzielne części schematu przybierają wyraźny kształt esowy, charakterystyczny dla form renesansu. Równocześnie wzmaga się coraz bardziej naturalizm, jeden z najważniejszych objawów. Oprócz tego ulega wzór granatu zmianom kolorystycznym, co możemy zbadać na obrazach mistrzów Gentile Bellini lub Vittore Carpaccio około 1500 r. Na nich przedstawione są wzory granatu wielobarwne, bardzo okazałe, na jasnych, przeważnie białych, tłach. Jest to gama kolorystyczna zasadniczo różna od średniowiecznej, lub wcześniejszej wschodniej. Zwrócić uwagę należy na to szczególniej, że na owych obrazach zarówno i teraz, jak za doby gotycyzmu, przeważnie postacie wschodnie noszą takie tkaniny. Tłómaczy się to wielkiemi zmianami, jakie w sztuce islamu zaszły w ciągu XV wieku pod wpływami mongolskimi i tureckimi, oraz przybywającymi z dalekiego Wschodu. Widzimy stąd, że wzór granatu bezustannie pozostaje w związku z źródłem swego pochodzenia. Ta barwność udziela się wszystkim tkaninom włoskim i wszędzie się przyjmuje, gdyż odpowiada zupełnie duchowi renesansowemu.

Następują też wkrótce zmiany wzorów; miejsce granatu zastępować zaczyna motyw palmetty,

a zwłaszcza o s t u, zapewne z powodu podobieństwa swych liści do liści akantu. Motyw ten zwłaszcza we Włoszech i Hiszpanii był w użyciu (patrz Nr 35). Zupełnie nowy rodzaj ośrodków zaczyna się wytwarzać. Są to w a z y, kwiatami wypełnione, dla epoki renesansu najbardziej charakterystyczne. Najwcześniej cytuje ten motyw inwentarz spadku po Karolu V, oraz rachunki książąt burgundzkich, w których mowa o czerwonym, złotem przerabianym atłasie *„à ouvrage de pots de marjolaine“*. Pięknym okazem, bardzo wczesnym, tego motywu jest adamaszek czerwony niniejszego zbioru Nr 14, który łączy w sobie motyw róży gotyckiej z wazą i z koroną renesansową. Do tej grupy należą ornaty Nr 15, 16 i 17. Na nich przedstawione są wazy napełnione kwiatami, a nawet wazy z wodotryskami. Piękny motyw wazy przedstawia nam okaz Nr 18, już bardzo rozwinięty. Również na nim poznać można znaczne zmniejszenie wzoru, w porównaniu do poprzedniej epoki. Wzór waz w Polsce pozostawił swe piętno na zdobnictwie ludowem; występuje on dotychczas n. p. na przodach skrzyń ludowych. Również dotrwał on u nas w sztuce stosowanej do końca XVIII w., zdobiąc końce

pasów polskich. Wśród splotów liściastych w epoce renesansowej często znajdujemy liście wawrzynu. Dalszą nowością, znaną nam już z poprzedniego okazu Nr 14, jest zastosowanie koron. Używane one wprawdzie były w wiekach średnich, lecz jako luźny motyw. Teraz grają one organiczną rolę konstrukcyjną, albowiem służą do złączenia najważniejszych linii wzoru, lub podniesienia jego szczegółów. Mamy tu piękne okazy o wzorze koronowym: aksamit Nr 22, a szczególnie Nr 18 i 23. Są one jednym z najulubieńszych motywów i trwają długo jeszcze nawet w XVII wieku. Dla spojenia stycznych punktów linii falistych służą również klamry i pierścienie, zastępujące czasem korony. Powstaje z tego urozmaicony typ związań, czyli splotów *(Knaufbildungen),* jak na kolumnie ornatu Nr 24 i 25, 30, 31, nieraz zdobnych węzłami, akantowaniem; lub sploty taśmowe, zwane po włosku *groppi,* ulubione we Włoszech i Hiszpanii. Tam również kwitnie wzór arabeskowy, który w epoce renesansowej dochodzi do największego rozwoju, a w Niemczech samodzielnie daje niezliczone motywy rytownikom ornamentów. Aksamity czerwone na tle złotem Nr 33 i 34 dają nam poznać typ arabeskowy.

Zmiana zasadnicza zachodzi w połowie XVI w. z powodu wprowadzenia w całej Europie fałdzistego stroju hiszpańskiego. Dla strojow musiano zmniejszyć wzory, jak na tkaninie Nr 12, a następnie wytworzono wzór rzutów *(Streumuster)* o układzie prostolinijnym lub piątkowym, zazwyczaj zwracanych naprzemian w prawo i lewo (26), lub do góry i na dół *(fleurettes alternantes)*. Wykończenie tych rzutów jest coraz to więcej staranne i naturalistyczne. Kwiaton *(fleuron)* staje się motywem oddzielnym, w układzie piątkowym, o typowym kształcie ostu odosobnionego, który spostrzegamy na ornacie Nr 35. Palmeta przeciwstawiona bardzo jest używaną między 1520 a 1560 r. Aksamity tego rodzaju mylnie zwano genueńskimi. Wykonywano je w Wenecyi, której przewaga obejmuje w przemyśle tkackim wieki XVI i XVII. Do tej grupy należą wzory: uciętej gałęzi *(branche tronquée)*, patrz Nr 13, liści dębu, esów i patyczków *(batons rompus)*. Potrzeby umeblowania wpływają na wzory tkackie, jak to zobaczymy poniżej. Związek z architekturą wytwarza w ornamentyce płaskiej, analogiczne do kasetonów, ozdobne kompartymenty i wzory geometryczne, bardzo poszukiwane. Przejście od wielkich wzorów

do rzutów stanowią luźne motywy w pewnem obramieniu. Składa się ono właściwie z części dawnego schematu związanego, jak na ornacie Nr 36.

Wyraźny rozdział między wzorami tkanin, zależnie od przeznaczenia tychże do różnych użytków, jest właściwością Odrodzenia. W późnym gotycyzmie stosowano wielkie wzory granatu nawet do strojów, tak, że ani jedna część wzoru *(rapport)* w całości nie mogła być widzianą. Wczesny renesans stara się wzór odpowiednio rozmieścić, jakby architektonicznie, na większych płaszczyznach. Wzór nie przecina więc kształtów ciała jak dawniej, lecz łączy się z niemi harmonijnie. Główny motyw zdobi n. p. piersi lub ramiona. W końcu stosować poczęto dla strojów materye jednobarwne, atłasy, a przedewszystkiem powyżej wspomniane tkaniny drobno wzorzyste. Ważnym szczegółem do zaznaczenia jest, że od epoki renesansu zaczyna w strojach przeważać forma zamiast barwy. W końcu epoki staje się modnym strój czarny, co daje początek kostyumowi nowożytnemu. Wielkie zaś wzory pozostawiono wyłącznie ornatom lub tkaninom, służącym do dekoracyi ściennej. Zwyczaj ozdabiania ścian tkaninami coraz bardziej rozwija się w tej epoce

przy uroczystościach kościelnych, a w dalszym ciągu rozszerza się i na mieszkania, gdzie stanowi uzupełnienie drewnianego obłożenia ściennego, zwanego buazeryą. Genua, Wenecya, Florencya wyrabiały tkaniny ścienne z aksamitu, jedwabiu, nici złotych i srebrnych, do tego celu służące. Wspaniałym okazem ściennego obicia renesansowego jest gruby adamaszek z orłami Zygmuntowskimi i herbami Sforzów na tle zbitego ornamentu czerwonego, w rodzaju splotów. (Patrz Nr 20).

Ornament renesansowy w przemyśle artystycznym wyzwala się z więzów czysto płaskiej ornamentyki i średniowiecznego symbolizmu. Sztuka tkacka stara się dorównać malarstwu, naśladować naturę z możliwą dokładnością i zbliża się do życia. Naturalizm rośnie z każdym momentem. Znikają heraldyczne zwierzęta, ptaki stają się coraz rzadsze, chodzi przedewszystkiem o efekt plastyczny i techniczny. Z waz renesansowych tkanin bujnie wykwitają rośliny nowe, ze Wschodu przywiezione. Poznajemy w nich tulipany, gwoździki, hiacynty i narcyzy. Później widzimy te kwiaty rozrzucone luźnie we wzorze tkanin, jak w okazach Nr 26 i 35, co możemy uważać za ostateczne zwycięstwo naturalizmu. Rzuciki wreszcie

biorą górę, uwalniają się od schematu dawnego, tak, że w początkach XVII w. panują powszechnie. Tkaniny o drobnych wzorach rzucików są zupełnie powszednie na strojach, przedstawionych przez Rubensa, Van Dycka, Halsa, Miereveldta, Ravesteyna, Metsu i jeszcze późniejszych, a także u Hiszpanów i Włochów, jak u Velasqueza lub Paola Veronese.

Pod względem technicznym w tym okresie postępuje wciąż broszowanie, umożliwiające liczniejszy dobór barw, wykształca się tkanina podwójna, w celach uzyskania przejrzystości form dla wydobycia plastycznego efektu (Nr 21), a obok tego pojawiają się wypukłe adamaszki czyli lampasy (Nr 20) *(Lampasso,* zapewne od greckiego *λάμπειν*, błyszczeć). Częste są tkaniny jednobarwne w dwóch odcieniach tejsamej barwy, a zwłaszcza całkiem złote lub srebrne, w dwóch tonach, z odcieniami, dla których różne gatunki złota były potrzebne. Piękny okaz tego rodzaju posiadamy w wspaniałem antependium złotolitem o wzorach owocowych, Nr 40, cieniowanych subtelnie odmianami złota różnej barwy, oraz konturem czerwonym. Rzec więc można, że i tu w miarę rozwoju renesansu forma zaczyna brać stałą przewagę nad barwą tkaniny. Używano złota metalicznego, nawiniętego

na nici, wskutek czego materye takie były bardzo sztywne, nie dające fałdów. Ta właściwość odpowiadała jednak zamiłowaniu renesansowemu dopasowania wzorów do danej płaszczyzny. Najokazalsze tkaniny tego typu wyrabiała Hiszpania za Karola V i Filipa II, oraz Włochy, zwłaszcza Medyolan.

Chociaż oba te kraje dostarczały kosztownych materyi całej Europie, jednakże wschodnie wyroby nie mogły ujść uwagi subtelnych artystów XVI w. Zamiłowanie do nich kwitnie również i na północy, jak to widzimy na obrazach Holbeina i mistrzów holenderskich. — Meble tej epoki otrzymują stałe obicie; w miejsce średniowiecznych poduszek, pozostających tylko w użyciu na ławach i t. p. wchodzą w modę obicia dopasowane do ramy, w tym celu wyrabiane, lub drobno wzorzyste tkaniny, nie wymagające tego dostosowania. Łoże renesansowe staje się najokazalszą ozdobą mieszkań. Zachowuje ono średniowieczny kształt baldachinowy; zdobią je teraz jednak okazałe kolumny i wytworne rzeźby, a przedewszystkiem najkosztowniejsze tkaniny, zasłony i kapy, haftem i koronkami ubrane. Koronki tej epoki dochodzą we Włoszech do najwyższej artystycznej doskonałości, lecz prześciga je Francya w następnym wieku.

Czasy renesansu są wielką erą aksamitu. Różnorodność i rozmaitość wzorów, zarówno na obiciach ściennych, jak i na drobno-wzorzystych materyach zakwita. Zastosowanie złotej i srebrnej nici w ciągniętej lub nawijanej przędzy, podnosi wrażenie tych bogatych tkanin, a jako nowa technika zjawia się prasowanie aksamitów, umożliwiająca jeszcze więcej rozmaitości wzorów, niż samo tkactwo dać mogło. Prasowanym ornamentem lubiano wtedy ozdabiać nawet dawne tkaniny z epoki gotycyzmu, nie zważając na ich okazałe, wielkie i poważne, lecz zapoznane wzory granatu.

W produkcyi kosztownych tkanin w całym okresie Odrodzenia przodują miasta włoskie, oswobadzające się z pod dotychczasowej przewagi Wschodu. Wenecya, Florencya, Genua, Lucca i Bolonia celują w tkaninach jedwabnych, Medyolan w materyach złotem przerabianych, obok świetnych tego rodzaju wyrobów hiszpańskich.

Francuski przemysł jedwabniczy rozpoczyna się w połowie epoki Odrodzenia na wielką skalę. Jeszcze w 1528 r. największa część handlarzy tkanin w Lyonie składa się z Florentyńczyków i Genueńczyków. Franciszek I wydaje w 1540 r. temu miastu nowe przywileje, ułatwiające osiedlenie się

Włochów, oraz zakłada 1535 r. fabrykę tkanin jedwabnych w Fontainebleau, której dyrektorem za Henryka II zostaje Philibert Delorme, sławny architekt, budowniczy zamku Anet. Za jego radą drugi taki zakład królewski powstaje w Paryżu. Odtąd zaczyna się również rozkwit szpalerów francuskich, początkowo w Fontainebleau wyrabianych przez robotników z Flandryi przywiezionych. Wzorów dostarczali malarze ze szkoły Fontainebleau, a wyrobem kierował architekt Sebastyan Serlio. Dla renesansowego kierunku naturalistycznego jest ten rozkwit kobiernictwa bardzo znaczącym. Szpalery XVI w. są najznakomitszem naśladowaniem natury w przemyśle artystycznym. Przenoszą one wzrok widza w odległe krajobrazy, lub przestrzenie, architektonicznie ujęte, pełne ożywionych postaci. Francya celuje podówczas w wyrobie arrasów, które Włosi naśladować pragną. Henryk IV musi w 1604 roku zakazać użytku złota lub srebra w strojach poddanych, dla ukrócenia szerzącego się zbytku. Król ten osobiście jednak zachęca i popiera fabrykantów materyi jedwabnych, a chcąc kres położyć wywożeniu corocznemu wielkich sum za granicę za jedwabie surowe, sprowadza z Włoch

morwy i jedwabniki, tworząc nowy dla Francyi przemysł, któremu zawdzięczać miała w znacznej mierze swój rozkwit ekonomiczny. On również zakłada fabrykę dywanów w Luwrze. Przeniesiona później do budynku dawnej fabryki mydła, dała nazwę sławnym swym wyrobom: *tapis de la Savonnerie*. Szpalery również robiono w Palais des Tournelles i kilku drobniejszych królewskich warsztatach. — Przywóz materyi włoskich do Francyi przez całą epokę renesansową jest bardzo znaczny, o czem świadczy memoryał podany Henrykowi IV w 1597 r., zmierzający do ukrócenia tego importu, szkodzącego przemysłowi krajowemu.

Niderlandy wyrabiają skromniejsze tkaniny, częstokroć półjedwabne *(damas caffard)*, oraz płótna, bogato zdobne kwiatami. W Szwajcaryi Zurich, leżąc na drodze handlowej do Włoch, wytworzył znaczny dość przemysł tkacki. W Niemczech sukno i płótno wyrabiają, tkanin jedwabnych bardzo mało. Kwitnie tam obok złotnictwa w dziedzinie sztuk stosowanych przedewszystkiem haftarstwo, o którem będzie mowa później.

Już w XV w. w aktach radzieckich naszych różnych miast znajdujemy nazwiska Włochów, głównie w Krakowie osiadłych. Liczba ich wzrosła

jednak od zaślubin Zygmunta I z Boną. Byli to architektowie, kamieniarze, murarze, rękodzielnicy i kupcy. Ulepszenie dróg publicznych, naznaczenie składów publicznych po różnych miastach, przyczynia się do rozwoju miejscowego przemysłu. Równocześnie zakwita u nas zamiłowanie do wyrobów artystycznych, czego dowodem, że w 1527 roku Seweryn Boner na rozkaz królowej zamówił we Flandryi 16 tkanin, czyli „opon z obrazami i osobami, a to podług dostarczonego rysunku“. Na długość i szerokość wynosić one miały 200 łokci flandryjskich. Prawdopodobnie uwiozła je Bona z kraju do Włoch. Bracia czescy, wypędzeni 1548 roku z Czech i Morawii, osiadają u nas w Lesznie i zakładają fabrykę wyrobów jedwabnych i wełnianych. Prezenty przez króla rozdawane są głównie materye jedwabne, lub złotem przetykane; ani zliczyć tysiąca łokci, które na to wychodziły. Kupcy węgierscy wywozili z Polski za Zygmunta Augusta oprócz broni i soli, litewskie tkaniny, sukno i len. Przywożono zaś tkaniny jedwabne i złote [1]), nawet cieńsze wyroby z wełny i lnu,

---

[1]) Niemcewicz przytacza ceny różnych wyrobów w końcu XVI w. Między innemi dowiadujemy się, że aksamity, atłasy, adamaszki sprowadzano na łuty po

kobierce, obicia i ozdoby ścienne, stroje i rzędy końskie. Wiek XVI jest wielką erą przemysłu u nas. Sukna są głównym jego produktem. Królowie liczne przywileje nadają sukiennikom. Płótna polskie słynęły nawet we Włoszech pod nazwą *„polacco“*. Lustracye ówczesne przytaczają ogromną ilość najróżniejszych rzemieślników, między którymi znajdujemy krumpnerów czyli hafciarzy, knapów czyli sukienników, kobierników, płócienników, szpalerników (którzy wyrabiali t. zw. „race“ czyli arrasy) i tkaczy. Nędzne dziś mieściny liczyły wtedy po kilkaset warsztatów rzemieślniczych. W Lublinie od 1558 r. istniał cech tkaczy. Kowel miał cech haftarzy, malarzy i złotników. Przemyśl zaś cech tkaczy od 1578 r. [1]).

---

8 gr., karmazyny czerwone po 10 gr. Płóciennicy brali od łokcia obrusów, które robili na trzy łokcie wszerz 2 gr., ręczniki od łokcia pół gr., serwety po pół gr. Łokieć czarnego aksamitu, sprowadzonego dla Zygmunta Augusta 2 zł. 20 gr., łokieć atłasu zaś 1 zł. 4 gr.

[1]) W XVI wieku byli w Krakowie znani farbiarze Ruprichowie. W Warszawie folusze sukna koło szpitala św. Ducha i koło Polkowa w roku 1555 założono, oprócz dawniejszego i foluszy w Warcie, Wyszogrodzie nad Wisłą i Sieradzie. Płótna wyrabiano wtedy w Pabianicach, Sarnowie i Mysłowicach (1592) przeważnie.

Dwór królewski, pełen dzieł sztuki, świecił przepychem, dotychczas u nas nie widzianym. Sławne arrasy „Potopu“, zdobiące pokoje królowej na Wawelu, około 1560 r. zamówione zostały przez Zygmunta Augusta za 100.000 dukatów. Było ich 21. Na 8 sztukach była przedstawiona tam historya Adama i Ewy, Kaina i Abla, a na 8 historya Noego, czyli właściwy potop. Wykonane zaś zostały we Flandryi, wedle kartonów jednego z uczniów Rafaela. Będąc własnością skarbu Rzeczypospolitej, często zastawiane bywały w trudnych chwilach finansowych za Jana Kazimierza. Oprócz tych klejnotów zamku wawelskiego posiadał król znaczną ilość kobierców, znajdujących się częściowo w Tykocinie, o których wspomina w swoim testamencie z 1571 r. Wymienione są tam: „flandryjskie opony ze złotem, albo figurami i prostej roboty; także złotogłowowe, aksamitne i inne jedwabne obicia, kobierce, szpaliery, race i inne gmachów, komór, ścian, stołów, ław i ochędóstwa, łoże, podłogi i t. d.“. Wszystko to zapisuje król pozostałym swym trzem siostrom do podziału. Widzimy, jaka była ilość i rozmaitość tkanin po zamkach i rezydencyach naszych królów. Zarazem cytat ten może nam posłużyć do lepszego określenia

nazwy szpalerów, czyli „szpalierów“. Tak nazywano, o ile sądzić można, krajobrazowe kobierce, które we Francyi zowią *verdures*. Podobieństwo tych krajobrazów do szpalerów ogrodowych zapewne spowodowało tę nazwę. Na przyjęcie Henryka Walezego pożyczano ze skarbów po Padniewskim szpalerów i tapetów flandryjskich. Wiemy, że do Francyi przywiózł ten król z Polski zamiłowanie do zbytku w strojach i ozdobach, pozostające w związku z blizkością Wschodu i ciągłymi z nim stosunkami. Kołaczkowski przypuszcza, że istniała u nas w owych czasach fabryka materyi złotogłowej, skoro w katedrze krakowskiej jest ornat złotogłowy z wytkanym herbem Batorego, prawdopodobnie krajowej roboty. Muzeum Czartoryskich posiada ornat i dwie dalmatyki z pysznego altembasu na tle złotem o czerwonym wzorze arabeskowych splotów, spajanych pierścieniami. Na nich są także wytkane herby „Rola“ biskupa Jana Rolicza Tarnowskiego. Jest tam również kawałek altembasu na tle złotem ze srebrem *bouclé,* wyjęty z trumny Batorego, oraz wspaniałe strzyżone aksamity koronowe z tej epoki.

Wiadomości o przemyśle artystycznym w Polsce w epoce Odrodzenia dopiero teraz zaczynają

na dobre gromadzić. Dlatego też ograniczyć się muszę do luźnych i niedostatecznych szczegółów.

Przejście od form średniowiecznych do renesansowych odbywa się, jak w tkaninach, stopniowo zarówno i na polu haftarstwa, ujawniającego także dążność malarską, gdyż tła stają się naturalistyczne. Malarze włoscy pracują dla haftarzy, których kilku najznakomitszych cytuje Vasari. Do weneckiej szkoły malarskiej należą i haftarze, zwani *Ricamatori*. Muzeum Cluny w Paryżu posiada nawet medalion haftowany wedle rysunku Rafaela, wykonanego w tym celu na prośbę Franciszka I. Tak jak w sztuce miniaturowej, mistyczna symbolika ustępuje miejsca wzmagającemu się realizmowi. Technika *or nué* od połowy XVI wieku zaczyna się rozluźniać, a wszystko zmierza do uzyskania renesansowej jasności formy i barwy, oraz do uwydatnienia kompozycyi architektonicznej.

Jednym z najważniejszych kierunków jest haft kolorowy na płótnie, którego przykłady znajdujemy na portretach Cloueta. Okazy jego przybywały do Europy środkowej ze Wschodu głównie przez Polskę i Węgry. Wzory te naśladowano i to przyczyniło się do zachowania arabesku w haftach na

płótnie na Zachodzie. W XVI w. bowiem bielizna się udoskonala i zajmuje ważne miejsce w ubraniu i urządzeniu domu. Książki z wzorami haftów ukazują się w Wenecyi i innych miastach włoskich, a także we Francyi, Anglii i w Niemczech. Mają one wielkie znaczenie dla rozpowszechnienia wzorów renesansowych i do ich utrwalenia. Obok arabesków i splotów, zw. *groppi*, znajdujemy w nich czysto włoskie groteski, łączące ze splotami roślinnymi części żyjących stworzeń. Stają się one przeciwieństwem do czysto abstrakcyjnego arabesku, a potęgują efekt plastyczny ornamentu. Ważną nowością w tej mierze jest cieniowanie wzorów, obok tego układ symetryczny całej powierzchni, architektoniczne obramienie i ścisłe zastosowanie do danego miejsca. To dopasowanie wzorów mogliśmy już przy tkaninach zauważyć, jako jednę z głównych cech renesansu. Jest ono również przeciwieństwem do nieskończonych wzorów średniowiecznych. Ustępują więc borty i pasy szat kościelnych, a pokrywać je zaczynają wielkie dopasowane kompozycye, specyalnie dla danego okazu stworzone. W miejsce średniowiecznego fałdzistego ornatu wytwarza się typ sztywnych, długich płaszczyzn z przodu i na plecach, który trwa aż dotąd.

Typ ten odpowiadał dążności do wzorów dopasowanych, oraz sztywności złotych haftów tej epoki. Krzyże pretext zatracają kształt ipsylonowy, a przybierają formę krzyża łacińskiego. Równocześnie z rozkwitem technik różnorodnych i udoskonaleniem tkactwa słabnąć zaczyna znaczenie haftarstwa; staje się ono prawie rzemiosłem w ręku cechowych i nadwornych mistrzów. Stosunek podobny zachodzi jak między malarstwem miniaturowem a drukarstwem, gdyż i łączność tych technik ma wiele podobieństwa.

Pod względem techniki nowością jest aplikacya, czyli ścieg nakładany, analogiczny do intarsyi drzewnej i sgrafittów owego czasu. Oprócz tego udoskonala się robota sieciowa i koronkowa. W późnym renesansie występuje zamiłowanie do wypukłego haftu, czyli do naśladowania plastycznych form przedmiotów. Wszystko to wypływa z architektonicznego i plastycznego ducha renesansu, a zarazem z dążności do wyraźnego wydobycia rysunku i formy. Do tego celu służy jasny rozdział kolorów. On naturalnie prowadzi do techniki nakładanej, czyli *opus consutum,* którego właściwości daje nam poznać piękne antependium Nr 41, wykonane ściegiem nakładanym z odmianami.

Przychodzi następnie plastyczne uwydatnienie zapomocą wypukłości, odgraniczonych od tła tkaniny. Jasno rozdzielone formy i barwy najłatwiej i najefektowniej tą drogą dają się otrzymać. I tu znajdujemy przeciwieństwo do rozpływających się w tle konturów średniowiecznych haftów.

Nadmierna wypukłość haftu późno-renesansowego jest modyfikacyą nieorganiczną, gdyż używa sztucznych podkładów. Już w epoce późno gotyckiej zdarzały się wypukłe hafty: *figurae elevatae*. Jednak na tę nową drogę wstępuje haftarstwo dopiero od XVI w., a właściwie od jego połowy. Łączy się ono z lekką płaskorzeźbą, co daje się zauważyć również i w rozwoju malarstwa tej doby. Związek malarstwa z płaskorzeźbą znany już był Egipcyanom, u Greków był w stałym użytku zarówno z polichromią ich świątyń i posągów. Wypukły ornament rzymski jest niczem innem, jak stopniowem przejściem od ornamentu płaskiego do płaskorzeźby, wytworzonem drogą polichromii przez całe wieki, jak to wykazuje Owen Jones. Polichromia odgrywa pierwszorzędną rolę w rzeźbie gotyckiej, a naodwrót, nawet w malowidłach końca XV, a początku XVI wieku znajdujemy tak częste i znane tła o delikatnej, wypukłej ornamentacyi,

otrzymanej zapomocą złotniczych podkładów. Carlo Crivelli jeszcze w drugiej połowie XV wieku wprowadza do swych obrazów nawet motywy ornamentacyjne, lub części samych kompozycyi w lekkiej płaskorzeźbie. Stały ten, odwieczny związek malarstwa z rzeźbą czyż mógł nie pozostawić swych śladów na haftarstwie artystycznem, będącem właściwie malarstwem z trwalszych materyałów. Z wszystkich technik, zasługujących na to miano, właściwie żadna nie miała tak naturalnych warunków do wyrodzenia się z czasem w lekką płaskorzeźbę, jak haftarstwo. Naszycie ściegu wywołuje samo przez się wrażenie pewnej wypukłości na tle tkaniny. Stopniowe unormowanie tej właściwości technicznej doprowadziło logicznie do haftu wypukłego, a dopiero przesada sztuczna oczywiście wieść musiała do upadku. Essenwein twierdzi słusznie, że wypukłe haftarstwo tam powstawało, gdzie kwitły rzeźby polichromowane, jak w Krakowie za pracowni Stwoszów. To nam objaśnia wczesną datę ornatu Kmity, o którym wspominałem. Hafty wypukłe otrzymywano zapomocą podwlekania nićmi grubemi, lub t. zw. maski, wyrzeźbionej z drzewa lub sklejonej z kawałków sukna. Następnie całość zahaftowywano jedwabiem

lub złotem. Koloryt haftów renesansowych jest pstry i przypomina malowane groteski lub majoliki współczesne. Tła przeważnie są złote lub białe. Lubiane są barwy dopełniające, zestawione. Kontury obwodzą sznureczki, co jeszcze bardziej odgranicza od siebie kolory.

Główną rolę w epoce Odrodzenia grają hafty włoskie. Obok nich roboty hiszpańskie. Tam tworzą się potężne cechy haftarzy, zwanych *casubleros, estoleros, bordadores de imagineria.* We Francyi przeważają hafty postaciowe, wykonane robotą krzyżykową *au petit point* i omawiane poprzednio hafty na płótnie. Katarzyna Medycejska sama haftuje i sprowadza wenecyanina Federigo de Vinciolo dla rysowania modeli. Henryk III w 1578 r. każe wykonać słynne stroje orderu św. Ducha, bogato haftowane złotem. Hafty na płótnie są rozpowszechnione w Niemczech. Widzimy je na większości portretów Holbeina młodszego. Stąd też poszła nazwa ściegu Holbeina *(Holbein-Technik).* W Niderlandach słabnie dawne znaczenie haftarstwa. Ujawnia się w niem wielkie zamiłowanie do kwiatów, naturalistycznie przedstawionych. W Anglii trwają ciągle tradycye średniowieczne. Uprawiają tam *gros* i *petit point* pod nazwą *tapestry embroidery.*

Znamy u nas imiona haftarzy z XVI w., jak Balzer Perlenhafter de Oppavia 1507 r. Jan Holfelder, który wyszywał suknię perłami dla królowej Bony, w czem mu pomagali pomocnicy z Wrocławia. Znaczenie cechów haftarskich, omówionych w poprzednim rozdziale, wzrasta nieustannie. Królowa Bona jest łącznikiem z Włochami, analogicznie do Katarzyny Medycejskiej dla Francyi. Rozszerzyła ona zamiłowanie do zbytku artystycznego, którego zwolennikami są wszyscy członkowie domu Jagiellońskiego. W 1550 r. był w Krakowie haftarzem Mikołaj Gallus, po którym, według aktów miejskich, pozostać miał obraz Trzech króli haftowany. W 1553 r. Jan Sebaldus haftował karetę, którą król Zygmunt kazał robić dla siostry swej Izabelli, królowej węgierskiej. Ten haft złotem i srebrem wraz z wybiciem kosztował 685 zł. 21 $^1/_2$ gr. Anna Jagiellonka własną ręką wykonała niektóre aparaty, należące do kaplicy Zygmuntowskiej, mianowicie obrus robotą sieciową i antependium haftowane srebrem i złotem z 18 scenami z życia Najśw. Panny i Pana Jezusa. Po niej, jakoteż i po Bonie posiada katedra warszawska kosztowne antependya, wysadzane perłami. Inwentarze spadku Katarzyny austryackiej, żony Zygmunta

Augusta, świadczą o wielkiej doskonałości haftarstwa w Warszawie 1572 r. Zbiory Muzeum Narodowego oprócz wymienionego antependium nie posiadają cenniejszych okazów haftów renesansowych, jak tylko Nra 42 i 43, dające nam poznać wzory liścianek kwiatowych na tle białego atłasu lub srebra kładzionego, oraz Nr 44 o typowych splotach esowych, związanych pierścieniami. Cennymi zabytkami renesansowego haftu są: ornat i dwie dalmatyki w kościele po franciszkańskim w Pińsku, które prawdopodobnie również pochodzą z daru królowej Bony. Pięknym bardzo zabytkiem tych czasów jest kapa bogato haftowana w kościele Bożego Ciała w Krakowie, na której głowy Świętych są wykonane haftem złotym cieniowanym. Najznakomitszym okazem haftu renesansowego w Muzeum Czartoryskich jest pokrewna powyższej kapie pretexta, wykonana na tle złotem, o trzech arkadach z postaciami św. Piotra, św. Jana Chrzciciela i św. Sebastyana, ściegiem kolońskim złotem cieniowanem, w bogatych obramieniach na podwleczeniach. Pamiątkami drogiemi są tamże: haft bardzo subtelny z trumny Zygmunta Augusta i napis haftowany z trumny Anny Jagiellonki. O ubiorach rodziny królewskiej dają nam

dokładne pojęcie słynne portrety pendzla Cranacha. Strój wielkiego pana polskiego z końca XVI wieku przedstawia ciekawy zabytek Muzeum Narodowego Nr 46. Jest on cały haftowany w arabeskowe zygzaki na atłasie niegdyś czerwonym. Obok jest wierzchnia szata z typowemi rozcięciami i czapeczka aksamitna. Wreszcie haftowany napis ELIZABETH nakładany na brokatelli o typie hiszpańskim (45), mogący się odnosić do królowej Elżbiety, zamyka okazy z epoki renesansowej. Chorągiew kościelna bractwa św. Zofii z kościoła św. Marka w Krakowie, pomimo wielkiego zniszczenia, jest typowym przykładem haftu i technik renesansowych. (47). W jej stylizacyi znajdujemy związek z kapą kościoła Bożego Ciała, który też potwierdza tensam herb, przedstawiający lwa wspiętego z krzyżem w lewej łapie, tu, jak tam umieszczony. Wykonana jest cała techniką aplikacyi i przedstawia św. Zofię z trzema córkami, w obramieniu o rozwiniętych motywach renesansowych. U dołu klęczy fundator, a przy nim widny herb „Prus“. W strojach córek świętej Zofii są użyte srebrne koronki. Twarze malowane olejno. Zabytek ten już należy do początkowych lat następnego stulecia.

B) WIEK XVII.

Z nastaniem kierunków sztuki dążących przedewszystkiem do wywołania okazałego, malarskiego wrażenia, zwanych barokiem, zmienia się sposób pojmowania dekoracyi tkanin. Panujące w końcu XVI, a na początku XVII wieku drobne ornamenty renesansu, już mniej mają znaczenia. Wielkie sploty powracają na widownię, gdyż koniecznością dla ogólnego związku estetycznego jest teraz motyw okazały, malarski, zdobny licznymi szczegółami, tak, jak w muzyce tej epoki koniecznem jest przy wielkim motywie zasadniczym bogate rozwinięcie efektów kontrapunktu. W tych szczegółach rozwija się niczem nie krępowany naturalizm, środki techniczne i barwy zmierzają do wydobycia silnego wrażenia; wszystko jednak jest podporządkowane wielkiej zasadniczej formie, opartej na starożytnym schemacie podwójnej linii falistej.

Rozkwit baroku we Włoszech przypada na koniec XVI w., a kulminacyjnym jego punktem jest działalność Berniniego w połowie następnego stulecia. Miasta włoskie nadal utrzymują swe pierwszeństwo, tylko Rzym bierze nad niemi przewagę. W produkcyi jedwabiu przodują również Włochy,

zwłaszcza Piemont i Bolonia. Aksamity i złotogłowie najpiękniejsze pochodzą z Wenecyi. Niderlandy słyną z wyrobu brokatelli.

Powoli jednak zaczyna brać górę przemysł francuski i w połowie XVII wieku silnie zaznacza wyższość swoich wyrobów nad wszystkimi krajami europejskimi. Decydującą chwilą bowiem w dziejach sztuki jest zwycięstwo odniesione przez Clauda Perault'a nad wielkim Berninim w konkursie wspaniałej kolumnady Luwru paryskiego. Odtąd obejmuje Francya hegemonię sztuki europejskiej, trwającą, rzec można, jeszcze aż do obecnej chwili. Wielki Colbert, minister Ludwika XIV, przemożnie wpłynął na wyrobienie Francyi tego stanowiska. On rozpowszechnia w całym kraju hodowlę morw i jedwabników, popiera wszystkie wysiłki ku stworzeniu przemysłu krajowego. Powstają wkrótce też wielkie zakłady rękodzielni królewskich. W 1630 r. do budynku farbiarzy Gobelinów przenoszą się flandryjscy szpalernicy, a zakład ten w 1662 r. zamienia się na królewską fabrykę sławnych kobierców, które odtąd noszą nazwę gobelinów. Nazwę tę przyjęto w całym świecie dla określenia dywanów ściennych, wykonanych techniką gobelinową, różnorodnego pochodzenia. Następnie zakładają

warsztaty królewskie w Beauvais (1664) i w Aubusson (1665), na czele których stanęli najpierwsi artyści francuscy. Monnoyer daje kartony do wszelkich kwiatów, van der Meulen do bitew, broni, kostyumów, Bernaert do zwierząt. Na czele wszystkich zakładów królewskich staje znakomity Lebrun, pierwszy malarz królewski i kieruje nimi aż do roku 1690. Zamienił on kartony tkackie w najpiękniejsze malowidła, do których sam zwykle robił kompozycye. Godnem uwagi jest, iż w XVII w. wprowadzono w robocie gobelinowej udoskonalenie, zwane kreskowaniem, dające możność delikatnych przejść tonów i cieniowań *(hachures)*. Po śmierci Lebruna mianowano dyrektorem Gobelinów Mignarda, a do pomocy dodano mu zdolnego architekta Chapelle-Bessé. Powstała też wtedy przy zakładzie szkoła rysunków. Od 1699 r. kierownikiem zostaje wielki budowniczy Mansart. Paryż na polu jedwabnych tkanin dopiero w trzeciej ćwierci tego wieku zajmuje miejsce wszechwładnej dotychczas Wenecyi. Zawdzięczyć to należy powyżej zaznaczonej działalności Colberta i wysokim cłom, oraz zakazom przywozu tkanin z zagranicy, którymi polityka ekonomiczna Ludwika XIV i jego ministra dźwignęła artystyczną produkcyę Francyi.

W Paryżu podniósł przemysł tkacki Charlier, który założył fabrykę w St. Maur. On dostarcza kosztownych obić zamkowi wersalskiemu, wykonanych wedle rysunków sławnego Beraina. Obok tego powstają nowe pracownie; przedsiębiorstwa doznają wielkiego poparcia rządu; w całym kraju zakładają znakomite szkoły rysunkowe. Pracują na polu wzorów tkackich Lepautre, Berain i Daniel Marot, po którym pozostały projekty do tkanin i haftów.

Lyońskie wyroby są początkowo często wiernemi kopiami tkanin włoskich. Francuscy uczeni starają się rozróżnić tem wyroby włoskie od francuskich, że ostatnim przypisują tła wzorowane *(gemustert)*. Jest to ważny moment w historyi tkanin. W nim bowiem spostrzegamy wielkie rozwinięcie techniki. Wzory stają się rozczłonkowane, a nawet podwójne, gdyż tło jednobarwne swój oddzielny wzór często posiada. Następuje również zmiana kolorystyczna. Po mocnych, prostych i jasnych tonach renesansu przychodzą teraz niezliczone, złamane i zharmonizowane tony przejściowe, których opisanie przedstawia w inwentarzach francuskiego dworu niemałe trudności. Czytamy tam o tkaninach *couleur de cerise, de rose seiche, ponceau, de feu, incarnadin, aurore,* dla samych tonów czerwieni.

Dla innych barw tożsamo: *vert de mer, vert naissant, bleu clair, bleu mourant,* lub wreszcie tak charakterystyczna *couleur de citron.* Równie urozmaiconym staje się użytek srebra i złota o wielu odcieniach. To wszystko umożliwia technika broszowania, wynaleziona przez Włochów jeszcze w XIV w., lecz teraz doprowadzona do najwyższej doskonałości, naśladującej ręczny haft i jego wypukłość nawet. Takie tkaniny były najbardziej poszukiwane i najkosztowniejsze. Są one uzupełnieniem dążności barokowej do potężnego efektu. Zamiłowanie do plastycznego wrażenia doprowadziło także do wielkiego rozpowszechnienia aksamitu prasowanego *(velours gaufré)* i strzyżonego.

Wiek XVII jest wielkim wiekiem mody dworskiej, okazałości urządzeń wewnętrznych, oraz strojów. Otwiera on więc nowe kierunki dla przemysłu tkackiego i jego wzorów. Początki tej epoki są właściwie dalszym rozwojem późno renesansowych motywów. Jak miałem już sposobność zaznaczyć, są wtedy wyłącznie rzuty używane do strojów, których liczne próby przedstawia nasza kollekcya, Nra 49—66. We Włoszech nawet wzory koronowe trwają nadal, zatracając jednak charakter dawniejszego jasnego podziału płaszczyzn i konstrukcyjnej

łączności. Akant naturalistycznie pojęty wszędzie natomiast jest ulubionym dla tkanin dekoracyjnych, przeznaczonych do kościołów, bądź też dla obić ściennych *(branches courantes en meneaux)*. Schemat zbieżnych linii falistych stale się w nich utrzymuje, używając jako ośrodków prawie wyłącznie kwiatów wschodnich. Są to bukiety ułożone palmetowo, piękne grupy egzotycznych lilii cesarskich, tulipanów, oddanych z całą prawdą i żywością kolorytu. Ślicznym okazem tego rodzaju jest wielkokwiatowy adamaszek Nr 67.

Z panowaniem Ludwika XIV w drugiej połowie XVII w., wchodzą w ornamentykę tkanin motywy ani razu dotychczas nie napotykane w historyi dekoracyi płaskiej: koronki. Już za Henryka IV (1589—1610), Ludwika XIII (1610—1643) zostały one ogólnie zastosowane do strojów męskich i żeńskich. Wszystkie części ubrania bogato są niemi teraz przystrojone. Koronki wchodzą nawet do umeblowania; znikają pod niemi łoża i ich baldachiny, karety i ściany nawet niemi się ozdabiają. Panowanie Ludwika XIV jest niezaprzeczenie najwspanialszą epoką koronkarstwa. Nigdy nie doszło ono do tak wysokiego, jak wtedy, poziomu artystycznego. Równocześnie udoskonalają

się techniki koronkowe. Wenecya dostarcza dworowi francuskiemu najcenniejszych również koronek, a król i Colbert dźwigają ten przemysł we Francyi do najwyższego rozkwitu; Berain i Lebrun opracowują ich rysunki. Obok *point de Venise* i *point de France* ukazują się: *d'Alençon, d'Argentan, de Bruxelles, d'Angleterre.* Ten rozwój pokrewnej techniki nie mógł pozostać bez wpływu na tkaniny. Jakby w uzupełnieniu stroju koronkami obszytego, wchodzą one jako motyw ornamentalny do wzoru samych tkanin, jak to widzimy na portretach współczesnych, oraz na wielu okazach naszego zbioru (95—100) Koronka wplata się w schemat falisty, bądźto jako wstęga wijąca się, bądź też jako tło, na którem rozsiane są najpiękniejsze kwiaty. Cała stylizacya tkanin nabiera lekkości koronkowej. Wzory często białe lub srebrne odcinają się od tła jasno zabarwionego, naśladując jakby tło jednobarwne, prawdziwą koronką przykryte. Motyw koronkowy staje się nieodzownym, przechodzi przez różne fazy stylizacyi, aż nareszcie przekwita w układzie pasmowym, wśród którego bujnie rosną kwiaty i owoce. Przykładem tej stylizacyi skomplikowanej jest brokat Nr 101, o wyraźnym typie pasmowym.

Zasadniczy typ koronki łączy się z najróżniejszemi odmianami, jakie każda pracownia tkanin starała się wprowadzić w modę. Najprzód powracają reminiscencye dawniejsze. Granat, wyrugowany w XVI wieku przez osty, a następnie przez ogólne zmniejszenie wzorów i rzuciki, powraca obecnie, ulegając radykalnym zmianom. Ginie on wśród koronek i nawału kwiatów, tworząc ośrodki wydłużonych palmet i ostro owalnych pól schematu. Umieszczone są one albo na środku brytu, albo często w dopełniających się brzegach na spojeniu *(raccord des lisières)*; przykładem czego są okazy Nr 76—88. Od chwili, kiedy owoc ananasu przywieziono z Ameryki, wchodzi on jako nowy ośrodek późnego wzoru granatu, dzięki swemu kształtowi tak odpowiadającemu ostro-owalnym podziałom i rautowemu rozczłonkowaniu powierzchni swego owocu, oraz wyrastającej z niego palmecie liściastej. Zjawienie się tego nowego owocu przypada na moment, kiedy we Włoszech i Hiszpanii wzór granatu zaczyna się już rozluźniać. Wchodzi on więc teraz ostatecznie na jego miejsce i dostarcza rysownikom tkanin nowego pola do różnorodnych pomysłów przez cały wiek XVII, (95, 98). Wpływ złotnictwa również na tkaninach się odzywa

we wzorach podobnych do filigranu. Przytem cechuje materye jedwabne epoki Ludwika XIV miękkość i podatność fularu, jakby w związku z subtelnością i lekkością ich ornamentu. Nie mówię tu oczywiście o brokatach metalem przerabianych i o aksamitach strzyżonych, które z samej swej techniki pozostać muszą tkaninami ciężkiemi i sztywnemi. Do tego przyłączają się: architektury i krajobrazy, zamiłowanie do kiosków, piramid, pawilionów, przeważnie na *gros de Lyon*, lub *de Tours;* jak je wyobrażają skrawki 89—92. Typ drzew z korzeniem wyrwanych *(arbres arrachés)* specyalnie lyońskie oznacza wyroby. Boki ornatu Nr 17 są typowym przykładem tego typu. Wazy, początek których sięga końca XV w., ulubiony motyw renesansowy, zapomniany przez czas dłuższy, powracają znów za Ludwika XIV w adamaszkach *(damas brochés)* lyońskich. Tu występują one w duchu dekoracyi Lepautra, o profilach wypukłych *(gaudronnés).* Jakby summą powyższych przeobrażeń jest typ wielokwiatowy, zwany *Jardinière.* Meble o wysokich plecach takim aksamitem obijano. Do tego rodzaju należy pyszny aksamit z Tarnowa, 93. Ptaki lecące lub odpoczywające, wprowadzone czasami do tych bogatych wzorów,

służą do zapełnienia przestrzeni pustych między rzutami kwiatowymi, lub gałęziami, biegnącemi z kwiatami. Pochodzenie chińskie wielu motywów barokowych, jak na Nr 120, daje się uzasadnić wpływem porcelany i laków chińskich, przywożonych przez Hollandyę w wielkiej podówczas ilości, już od czasów Ludwika XIII (1610—1643). Studya nad roślinami egzotycznemi wytwarzają pewien nowy naturalizm, do czego przyczyniają się znakomici rysownicy francuscy, studyujący rośliny i kwiaty różnorodne, aby je potem zastosować do swych kompozycyi. Założył dla nich specyalny ogród i cieplarnię Jean Robin, aby w nich hodować najrzadsze i mało znane rośliny egzotyczne. Ogród ten, zakupiony przez Henryka IV, stał się instytucyą królewską, zwaną *Jardin du Roy*. Później zaczęto w nim badać rośliny naukowo, nie przeszkadzając rysownikom tkanin i haftów; i tak powstał pierwszy ogród botaniczny, który w całym świecie naśladowano. Przykładami tkanin o pięknych kwiatach wschodnich są Nra 67, 69, 70, 72. Oprócz tego przywożono tkaniny wschodnie, indyjskie i chińskie. Inwentarze Ludwika XIV wspominają kilkakrotnie perskie materye. Z Persyi lub Indyi pochodziły

również drukowane tkaniny do Europy. Ten import na wielką skalę szkodził tak bardzo przemysłowi Lyonu lub Tours, że w końcu został zabronionym przez króla. Niektóre szczegóły dają nam pojęcie o olbrzymich wydatkach królewskich na tkaniny, użyte do ozdoby zamku wersalskiego. Berain daje rysunek broszowanego aksamitu, którego łokieć wypadł po 1000 liwrów. Wykonanie jego tak było pracowite, że ze śmiercią wielkiego króla dopiero parę łokci zaledwo było skończonych. Wzory dekoracyjne za tego panowania odznaczyły się jednak wspaniałym nastrojem kompozycyi. Szlachetne postawy postaci, potęga form ornamentacyjnych, bogactwo kwiatowe, znajdują uzupełnienie w jasnej i prawdziwie monarchicznej symbolice, jak słońce królewskie, hełmy, pałasze i szpady, proporce i trąby zwycięstwa. Styl Ludwika XIV do obecnej chwili robi majestatyczne i wielkie wrażenie, czemu nie zaprzeczy nikt, co kiedykolwiek zwiedził zamek i ogrody Wersalu.

We Włoszech trwa nadal motyw waz z kwiatami w otoczeniu splotów liściastych, często złączonych koronami. W Hiszpanii przychodzi powolniej przejście do naturalizmu, zachowując zawsze arabskie reminiscencye. Hiszpański jedwab zakupywali

masami genueńscy fabrykanci, który powracał jako gotowy towar na rynki hiszpańskie. Odwołanie edyktu nantejskiego w 1689 r. i ucisk innowierców we Francyi oraz we Włoszech, zmusza ich do schronienia się w znacznej ilości do różnych krajów ościennych. Owi *„Refugiés“* rozszerzają po tych krajach liczne techniki przemysłu jedwabnego, dają początek produkcyi miejscowej. — W Anglii starano się przez cały wiek XVI wstrzymać szerzenie się zbytku zapomocą edektów. Dopiero w początku XVII w. zaczęto wyrabiać tam bogatsze tkaniny, naśladując w tem Henryka IV. Ważnym czynnikiem są owi zbiegowie francuscy, którzy tu się osiedlają i wprowadzają modne tkaniny, oraz lśniące czarne kitajki i inne rodzaje materyi, dotychczas w Anglii nie znane. Materyały sprowadzano wprost z Włoch; z Chin przez kampanię wschodnio-indyjską, lub też z Persyi. Hodowlę jedwabników starał się Jakób I w kraju zaprowadzić w 1608 roku nadaremnie. Natomiast angielskie wielkie hodowle zakwitły w koloniach Karolinie i Georgii. W Szwecyi po pokoju westfalskim 1648 r. powstają warsztaty tkanin jedwabnych w Sztokholmie. Trzydziestoletnia wojna osłabiła rozwój przemysłu artystycznego w Niemczech.

Starania Bechera o zaprowadzenie przemysłu jedwabniczego spełzły na niepomyślnych próbach w Mannheimie i Heidelbergu 1664 r. Odtąd jednak poczęto uprawiać morwę w Würzburgu, Monachium i Wiedniu, oraz w Saksonii. W Hamburgu jedynie był silniejszy przemysł jedwabniczy, dzięki stosunkom handlowym z Antwerpią, Danią, Szwecyą, Polską i Rossyą.

W Polsce epoka barokowa schodzi się z największemi klęskami krajowemi. Za Zygmunta III nie zbywało krajowi na zdolnych rękodzielnikach; sam król, biegły znawca różnych rzemiosł, wspierał je i zachęcal [1]). Wtedy przybyli Włosi dla zaprowadzenia wyrobów żelaza i stali na sposób bergamski i wielu innych działów przemysłu. Król nadał przywileje sukiennikom poznańskim. Sukna polskie szły do Rossyi, a nawet do Azyi. Po klasztorach wyrabiano sukna dla habitów zakonnych. Zapewne, że musiano robić u nas szpalery, kiedy cytują szpalernika Wincentego Ziganta w 1593 r., Piotra, szpalernika króla 1609 r., Wojciecha Grodka 1622 r. i Jakóba Litwinkiewicza 1623 r. Dość

[1]) Siarczyński. *Obraz wieku panowania Zygmunta III-go,* cyt. Kołaczkowski.

obejrzeć świetne pozostałości po Zygmuncie III w zamku wawelskim, aby sobie wyobrazić, jakie to obicia, arrasy i szpalery, jakie meble i hafty towarzyszyć musiały takim pysznym motywom architektonicznym, jak kominek i odrzwia marmurowe sypialni królewskiej, lub dekoracye gabinetu w narożnej wieży, nie mówiąc już o wspaniałościach zamku warszawskiego, znanych z opisów współczesnych. Od śmierci tego króla w 1632 r. są czasy najsmutniejsze dla przemysłu polskiego. Wojny szwedzkie i szereg nieszczęść wyludniły miasta. Rzemiosła, które u nas do połowy XVII wieku stały wyżej jak w Niemczech, chylą się ku upadkowi; przemysł zupełnie wstrzymany musiał w końcu uledz. Surowe płody nasze szły za granicę, a tam wyrobione, wracały do nas jako towar zagraniczny, za który drogo trzeba było opłacać. Za Władysława IV wprowadzono w wykonanic niefortunną ustawę króla Aleksandra, uchwaloną przez konstytucyę 1633 r., że szlachta osiadła w mieście, a handlem trudniąca się, utraca szlachectwo. Za Jana Kazimierza ubyło około 3 miliony ludności, a przemysł, rękodzieła i handel wraz z naukami upadły. Mamy jednak pewne ślady przemysłu artystycznego na tem polu w owej epoce.

W połowie XVII w. istniała w Brodach fabryka jedwabnych tkanin, makat i kobierców, założona przez hetmana Stanisława Koniecpolskiego, do której robotników sprowadzono z Gdańska i z Holandyi. We Lwowie również istniał warsztat złotogłowia, który założył i prowadził niejaki Korfiński w jurydyce Koniecpolskiego, wojewody bełzkiego. Z zapisków archiwalnych wnosić można, że wykonywał tam również kobierce, złotem i srebrem tkane. Może kiedyś wyjaśni się sprawa dywanów staropolskich. Pewnem jest to, iż już w XVI w. znane były w Niemczech *„Polnische Deppicht“* i bardzo cenione. Jeżeli zbadamy dokładniej zabytki kobiernictwa naszego, do którego należy dywan w Tokach pod Zbarażem z herbami Potockich i Wiśniowieckich, dywan polski w berlińskiem *Kunstgewerbe-Museum* w rodzaju *savonnerie,* oraz zabytki z XVIII w. tego rodzaju, dojdziemy do przekonania, że sprawy polskich dywanów nie można uważać za wyjaśnioną [1]). Jedwabne dywany złotem i srebrem przerabiane, które teraz za perski wyrób biorą, mogą w części choćby należeć

---

[1]) *Sprawozdania komisyi do badania historyi sztuki w Polsce.* Tom V, str. LIV, LX, LXII, XCIX, CXV.

do najcenniejszych zabytków polskiego przemysłu artystycznego.

Jeszcze w XVI w. rozpowszechniły się u nas makaty wschodnie, które później w kraju poczęto naśladować, a w naszych czasach nawet wyrabiają w Buczaczu i Andrychowie. Zbiór nasz posiada dwie bardzo cenne makaty tureckie (129, 130), z których druga ma typową stylizacyę łuków arabskich, ze zwieszającemi się lampami na łańcuchach. W „Domu Matejki" jest kilkanaście ciekawych mąkat. Po starych dworach polskich wiele ich się jeszcze dochowało. Podczas podróży możnego pana jechały naprzód wozy ze służbą, makatami i kobiercami, któremi zamieniano miejsca noclegu na wygodnie urządzone komnaty. Służyły one również do stałej ozdoby naszych izb i świetlic po zamkach i dworach, nadając tym wnętrzom ciepło i pewną okazałość, której nie zastąpiły później najpiękniejsze kwiatowe obicia wieku XVIII. Makaty były to tkaniny jedwabne, złotem i srebrem broszowane, przedewszystkiem przeznaczone do dekoracyi ściennej. Dlatego też widzimy w nich często architektoniczne rozczłonkowanie zapomocą kolumn i łuków, lub też symetryczny podział pionowymi pasami, czyli rodzaj wertykalizmu, wśród

czego na tle, najczęściej karmazynowem, rzucone są liczne geometryczne, roślinne luźne motywy, lub arabeski o typie liścianki falistej. Obramienia kilkakrotne, barwy odmiennej, ujmują to wszystko w jedną ograniczoną zupełnie całość. Nie możemy tego powiedzieć o nowożytnych makatach, wyrabianych w kraju. Znajdujemy w nich wysiłki naśladowania wzorów pasów polskich, jak sądzę, bezowocne. Niedorzecznością jest bowiem przenosić drobny wzór, przeznaczony dla części ubrania, przeważnie paskami ujęty, z wąskiej płaszczyzny, mającej zaledwo około 30—40 cm. szerokości, na wielką powierzchnię, której zadaniem być zamkniętą w sobie całością. Dla tego celu nie można użyć wzoru nieskończonego, nie można powtarzać nieskończoną ilość razy jednego i tegosamego, przeważnie nudnego i konwencyonalnego motywu. Tu trzeba kompozycyi dobrze obramowanej, tektonicznej, ściśle dopasowanej do danej powierzchni makaty; trzeba wzorów wielkich, widzialnych z odległości, a nie zbitego wzoru, ginącego już dla widza, patrzącego nań choćby ze środka niewielkiego nowożytnego pokoju. Drobne wzory pasów przeznaczone były do fałdowania w związaniach różnorodnych, do tego, aby je oglądano z bliska. Przeniesione na

absolutnie płaską powierzchnię pionową, wyglądają one jak nieokreślone celowo kompozycye. Całość pod względem kolorystycznym czasem robi wrażenie poprostu gamy tonów, otrzymanej wielkim wysiłkiem pracy i pieniędzy. Dlatego doradzam miłośnikom makat badanie dawnych okazów tureckich, perskich i krajowych, mając na względzie, że te tkaniny służyły do ozdobienia ściany, lub jako zasłony, lecz w każdym razie w swej kompozycyi na p i o n o w e u m i e s z c z e n i e zostały obrachowane. Wyraz makata pochodzi z arabskiego *mak'ad,* co znaczy: miejsce gdzie się siada. Na Wschodzie zdobiły też one ścianę nad siedzeniami, które zawsze okrywały dywany. Już od dawna wyrabiano makaty w Polsce. Znane są makaty z polskimi napisami z XVII w., co dowodzi, że w kraju zostały wykonane. W wieku następnym wyrobem ich trudniły się fabryki pasów polskich, o których będzie poniżej. Oprócz makat 129 i 130, posiada Muzeum Narodowe cenny perski dywan z XVII w., Nr 163, na którym poznajemy wpływy dalekiego Wschodu we wzorach obłokowych *(nébulé),* oraz kul buddystycznych, podobnie jak na tkaninie 132, będącej zapewne również częścią makaty bardzo rzadkiego typu.

Mamy wiadomość o wyrobie miejscowym tkanin jedwabnych. Max Heiden wydał podobizny niektórych tkanin berlińskiego muzeum, które uważa za polskie z końca XVII i początku XVIII wieku. Nie bez pewnego znaczenia jest dla nas w tej mierze lampas czerwony, Nr 48, na którym znajdujemy, jako ośrodek wzoru falistych symetrycznych gałęzi akantowych, herb „Orla“ nakryty kapeluszem kanoniczym, oraz inicyały. Mógł był być wykonanym w kraju i służył zapewne jako obicie ścienne. Wiemy, że w 1636 r. istniała w Warszawie fabryka jedwabiów, która w 1750 r. uzyskała przywilej Augusta III. W Wilnie i Gdańsku wyrabiano w XVII wieku aksamity. W 1697 r. połączyli się w Wilnie aksamitnicy z cechem kuśnierskim. Kwitło u nas sukiennictwo i płóciennictwo. Folusze sukna powstały w tym czasie w Chorzelach, w Kobylinie i w Tarnogórze. Płótna wyrabiano w Bochni, Gdańsku, Kaliszu, Kobylinie, Małogoszczy, Niżankowicach, Warcie i Zwoleniu (1660). Z przybyciem do Polski królowej Maryi Ludwiki Gonzagi w 1646 r. rozpowszechniły się gobeliny wskutek stosunków politycznych z Francyą. Jarzemski opisując pałace warszawskie w 1643 r., pisze: „Wszystkie ściany okryte są umyślnie do nich robionemi w miarę

obiciami". Tożsamo czytamy w opisach zamków warszawskicgo i krakowskiego przez panią de Guebriant. Wiele gobelinów zabrali nam Szwedzi. Z samej katedry krakowskiej zrabował szwedzki komisarz Kanuth kobierców, opon, makat i gobelinów wartości 300.000 talarów. Katedra posiada obecnie 26 sztuk kobierców figuralnych. Z nich 8 przedstawia historyę Jakuba i Izaaka i pochodzi od biskupa Jana Małachowskiego, który je katedrze zapisał testamentem. Jak znaki wskazują, są one wyrobu Jakuba van Zeunen, podług kartonów Crayera. Następnie jest 6 kobierców z historyą wojny trojańskiej z daru biskupa Piotra Gębickiego, 8 krajobrazów z daru biskupa Andrzeja Trzebickiego, oznaczone jego herbem i mniejsze opony z herbem biskupa Zadzika. Cerkiew wołoska we Lwowie posiada 4 gobeliny. Muzeum Narodowe ma ciekawy arras, czyli dywan brukselski (162), przedstawiający w obramieniu festonu owoców i kwiatów okazały herb Michała Kazimierza Paca, kasztelana wileńskiego, hetmana W. X. Lit., pochodzący z kościoła św. Piotra i Pawła w Wilnie, fundowany przez niego w 1677 r. Marki oznaczają wyrób Jana Leynies w Bruksellі. Rzuca to światło na stosunki Polski z Flandryą,

oraz na przepych ówczesnych dworów i rezydencyi u nas. Na wystawie starożytności w Krakowie był dywan z herbami polskimi, zapewne rodziny Korycińskich herbu Topór. W Szwecyi w zamku Skokloster wśród wielu pamiątek z Polski zabranych jest bardzo wielki szpaler z herbami Gniewoszów z 1645 r. Jest możliwem, że wykonane zostały w Polsce, gdyż oprócz wymienionych szpalerników istniały w XVII wieku fabryki kobierców w Sochaczowie, Słonimiu, Sokołowie, gdzie mogli wyrabiać już wtedy szpalery. Cenną pamiątką, a zarazem dokumentem ważnym jest brokat złotolity na brunatnem obecnie tle, niegdyś zapewne czerwonem, wyjęty z grobu Cecylii Renaty, żony Władysława IV. Fragment ten pochodzi z sukni królowej (57) i przedstawia drobne gałązki, wijące się *(branches courantes)*, wśród których są rzuty kwiatów gwoździka o palmetowej stylizacyi. Typowy ten okaz rzutów umożliwia nam zestawienie całego szeregu tkanin, odpowiadających jemu stylizacyą i kolorytem. Obok mamy cenną próbkę złotogłowiu (60) z trumny Sebastyana Lubomirskiego, zmarłego w Wiśniczu 1613 r. Muzeum ks. Czartoryskich posiada ciekawe zabytki tkactwa XVII w. Są nimi: część stroju Zygmunta III, kawałek

złotogłowiu o wzorach kwiatowych, wyjęty z trumny Władysława IV, rąbek sukni Petronelli Czartoryskiej zmarłej 1634 r., dające nam poznać choć w drobnych szczegółach tkaniny, używane do strojów w tej epoce. Obok tego jest tam aksamit koronowy z wyraźnem zastosowaniem korony polskiej, wreszcie cenny ornat i dwie dalmatyki z brokatu srebrem tkanego na tle czarnem, fundacyi biskupa Piotra Gembickiego, z jego herbami u dołu wyhaftowanymi, nie mówiąc już o gobelinach z tej epoki tam się znajdujących. Do owej grupy należy aksamit, czyli droguet czerwony, strzyżony na tle jedwabiu o typie końca XVII w., którym w czasie sejmu czteroletniego była obitą kareta St. Lubomirskiego (73). Musiała ona więc pochodzić z epoki poprzedzającej. W „Domu Matejki“ znajdujemy żółtą suknię, wyjętą z trumny wojewody Daniłłowicza, wuja Jana Sobieskiego, w Żółkwi i strój z wspaniałego aksamitu strzyżonego genueńskiego, którego wielkie sztuki są również w kościele świętego Andrzeja i w Muzeum techniczno-przemysłowem. Zabytkiem ważnym, należącym do zbioru Muzeum Narodowego, jest część czapraka wschodniego, złotem i srebrem przerabianego. Obok wzorów geometrycznych poznać możemy

tu dokładnie typ perskiej stylizacyi kwiatów tulipana, hiacyntu i gwoździka. (127). Pokrewnym jest ornat Nr 128. Uzupełnieniem zabytków XVII w. w naszym zbiorze są wielkie płótna drukowane w Antwerpii, pochodzące z kościoła Najśw. Maryi Panny w Krakowie. (Nra 154—160). Przedstawiają one allegorye siedmiu Sakramentów. Technika druku na tkaninach sięga dalekiej starożytności; znaną była od dawna na Wschodzie, w średnich wiekach była wysoce rozwiniętą w Niemczech, lecz dopiero pod koniec XVII w. zaczyna być uprawianą na wielką skalę w Hollandyi i Anglii. Tam przygotowują się sposoby ozdabiania tkanin wzorem drukowanym, który w epoce następnej ważną odgrywać miał rolę w historyi tkaniny. Na zakończenie wymienię bardzo ciekawą chorągiew grobową Jana Skargi, zmarłego 1643 r., malowaną na czerwonym adamaszku o wzorze rzutów stylizowanego gwoździka. (135). Chorągwie wotywne należą w Polsce do największych rzadkości. Wieszano je u grobów, tak jak znane obrazy wotywne. Z odwrotnej strony miały napisy odnoszące się do osoby, którą upamiętniały. Znajdujemy w Muzeum Czartoryskich mniejszą taką chorągiew Bracławskiego, zmarłego 1660 r. i wspaniałą

Aleksandra Korabiewskiego, „chocimskiej wojny sławnego rycerza“, zmarłego 1681 r.

Rozprzestrzenienie się po całej Polsce bogactw wschodnich w końcu XVII w. wpłynęło znacznie na wyrobienie smaku dekoracyjnego u nas w pewnym kierunku oryentalizującym, który przedewszystkiem odbił się na stroju narodowym i na jego pasach. One bowiem od czasów najdawniejszych stanowiły jego część nierozdzielną. Lud nasz, a zwłaszcza krakowski, do obecnych czasów nosi pąsy skórzane, okryte ornamentacyą okazałą; mieszczaństwo używało pasów przeważnie jedwabnych. Najbogatsze jednak pasy nosiła szlachta. Aż do końca XVI w. były one prawie wyłącznie metalowe, często kosztownymi kamieniami i emalią zdobne. W XVII w. pokazują się pasy jedwabne ze Wschodu przywożone, a czasy Sobieskiego są momentem, w którym kontusz i pas wschodni są nieodzowną potrzebą każdego szlachcica. Przywozem pasów trudnili się Ormianie, którzy umieli stare pasy z zawojów tureckich prać i odświeżać. Pasy perskie odznaczały się szerokością, świetnością barw i ornamentów, a zarazem miękkością, wskutek której można je było pięknie wiązać i układać. Dzięki tej wyjątkowej własności, dawały

się nawet przeciągać przez pierścień i dlatego zwano je pasami pierścieniowymi lub obrączkowymi. Zazwyczaj jednak zwano je pasami bawołemi. Za Sasów dochodzą pasy do przysłowiowego rozgłosu; za nich też rozpoczyna się wyrób pasów krajowych, początkowo tylko jedwabnych, a później litych (str. 148), który też aż do ostatnich chwil Rzeczypospolitej bezustannie się rozwijał. Tą ważną gałęzią polskiego przemysłu artystycznego zajmiemy się w rozdziale najbliższym, poświęconym epoce następującej.

Haftarstwo barokowe znamionuje tesame dążności co i tkactwo, a nawet lepiej je wyobraża, niż ów przemysł mechaniczny. Wielkie podziały wolutowe, festony kwiatów i owoców, połączenie form architektonicznych z naturalistycznemi i wyrafinowanie środków technicznych są zaletami haftu owej epoki. Formy i tu, jak i w architekturze, mają charakter metalu trybowanego. Do otrzymania tego służyły właśnie hafty wypukłe, kładzione na różnorodnych podwleczeniach, naśladujące połysk blachy złotej lub srebrnej, czego tkaniny dać nie mogły. Wśród tych dekoratywnych obramień ukazują się sceny lub widoczki naturalistycznie pojęte.

Technika udoskonala się bardzo. Złoto pod różnemi postaciami *bouillon, canetille,* lub *or de paille,* czyli znanej wszystkim pailletty, występuje; czasami na tłach srebrnych, których przykładem jest palka 136, ornaty 137, 148, oraz pretexta 142. Jedwab dąży do najwyższego również połysku w ściegu satynowym *point satiné* (152), lub *broderie en gaufrure.* Znamiennym dla barokowego kierunku jest haft aksamitny *broderie de chenille,* oraz sznureczkowy *liserage de cordonnet,* służący do obramień przeważnie przy ulubionych aplikacyach. Wielkie zastosowanie mają hafty *gros point,* lub *petit point* dla mebli francuskich pałaców i zamków, wedle rysunków Francois Bonnemer, Bailly, lub innych uczniów Lebruna wykonane, jak Testelin i Boulogne le Jeune. Odmianą dalszą roboty nakładanej, czyli aplikacyi, jest naszywanie galonów i tasiem tkanych, zwane galonowaniem, które wprowadził w modę Daniel Marot (1650—1712). Możemy zobaczyć próbę tej techniki na pięknym baldachinie w katedrze wawelskiej, oraz na wielu zabytkach z czasów Sobieskiego. Zastosowanie koronki złotej i srebrnej, oraz haftu ażurowego, t. zw. *point d'Espagne,* charakteryzuje również owe czasy. Przykładem tych rodzajów haftu i koronek jest suknia

wyjęta z trumny Lubomirskiej z Opalińskich w Muzeum ks. Czartoryskich. Natomiast ustępują dawne techniki, subtelne w szczegółach, lecz mniej świetne pod względem czysto dekoracyjnym. Średniowieczny ścieg płaski staje się coraz rzadszym (149), haft złoty cieniowany *or nué*, zaledwo, że bywa stosowanym do kościelnych szat i to z pewnemi odmianami technicznemi, gdyż kładzione nitki złote stają się rzadsze. Ściegi: rozłupany (147), koloński i niemiecki wychodzą z użycia. Ich miejsce zastępują hafty wypukłe, odpowiadające zupełniej duchowi dekoracyjnemu stylu barokowego (142, 146, 151). W szatach kościelnych biorą przewagę nad haftami kosztowne, złotem i srebrem lite, brokaty liońskie, których bogate broszowania do złudzenia nieraz naśladują haftowanie. Klasztory, z małymi wyjątkami, przestają zajmować się haftarstwem, tak że na Zachodzie staje się ono prawie wyłącznie świeckiem zajęciem. Wyjątek pod tym względem stanowiły Karmelitanki, Wizytki, Kalwaryanki i Urszulanki. Inaczej, jak to później zobaczymy, ma się rzecz podówczas u nas. Hafty kościelne przybrały wskutek tego wygląd świecki. Przystrajano ornaty w podobny nieco sposób, jak dworskie ubiory i mundury, stąd też niektóre odmiany ówczesnych haftów

złotych zowią często mundurowymi, jak na Nr 138, 143, 150. Charakter dekoracyi płaskiej, który nawet w epoce renesansowej się utrzymał, niknie teraz zupełnie w tej gałęzi sztuki stosowanej. Ozdoby haftowane przestają tworzyć wiotką, podatną i fałdującą się płaszczyznę. Teraz udają one nieruchomą, sztywną, wypukło ozdobną i ciężką ścianę. Fałdowanie tkaniny sprzeciwia się barokowemu poczuciu dekoracyjnemu, dbającemu przedewszystkiem o wielkie wrażenie rysunkowe i plastyczne. Pod tym więc względem znajdujemy logiczne w niem rozwinięcie zasad epoki poprzedzającej, doprowadzone jednak do ostateczności. Historycy haftarstwa jednogłośnie uznają tę epokę za moment zupełnego upadku. Udoskonalenie tkactwa osłabiło znaczenie haftów; brokaty stają się nieledwie wyłączną ozdobą kościoła i sukien damskich. Inwentarze najbogatszych kościołów i opactw szczególniej podnoszą aparaty wykonane z tkanin całkiem złotych lub srebrnych, a przestają wymieniać haftowane. Pełna starożytnych tradycyi ta gałąź przemysłu artystycznego ostatecznie chyli się do upadku i staje prawie na równi z pasmenteryą, owem koniecznem uzupełnieniem zdobnictwa tkanin. Dodać tu muszę nawiasowo o niem, że galony

przetykane srebrem i złotem już w XII w. były znane; frendzle zielone i różnokolorowe jedwabne wyrabiano już w XIV w., ażurowe i wiązane w XV i XVI w., przypominające sieciowe koronki renesansowe. Do strojów wchodzą spięcia i galony wtedy również. Wiek XVII jest rozkwitem pasmenteryi i galonowania; zdobią one umeblowania, dekoracye ścienne, stroje dworskie i szaty kościelne, łącząc się stale z haftarstwem, przeważnie złotem i srebrnem.

Zarówno jak i tkactwo, uprawiano haftarstwo w XVII w. przedewszystkiem we Francyi. Już w początku tego wieku musi Ludwik XIII zakazywać bogatych strojów i haftów w *„Règlement sur les superfluités des habits“*, którego oczywiście nikt nie brał na seryo. Natomiast zamawia tensam król wspaniałe hafty dla kościołów. Ludwik XIV jest wielkim miłośnikiem haftów zbytkownych zarówno dla strojów, jak i dla mebli. Cała Europa olśnioną była zbytkiem, jaki on roztoczył na dworze wersalskim. W komnatach króla były aż haftowane złotem karyatydy, wysokości 15 stóp. Jest to jedyny przykład wprowadzenia haftu do architektury nawet, lecz dowodzący upadku poczucia estetycznego. Król sam dokładne wydaje przepisy, dotyczące stroju dworskiego, a do jego osoby przywiązani

są stale czterej najznakomitsi haftarze. Niebieskie stroje dworskie, zwane *habits à brevets,* czerwono podszyte i zdobne wspaniałym haftem złotym o srebrnych szczegółach z paillettami, były szczegółowo przepisane dla dworzan, posiadających własnoręczne upoważnienie króla do ich noszenia. Liczba ich była ograniczona. Ze śmiercią jednego, mianowano jego następcę. Oprócz tego był specyalny oddział haftarski przy t. zw. *Manufacture royale des meubles de la couronne,* gdzie wykonywano obicia, portyery, firanki i meble, haftami najbogatszymi okryte. Fayette objął w nich części figuralne, a Balland krajobrazowe. Wspaniałe portrety przez Hyacinthe Rigaud, lub Largillère'a, ukazują w pełni całe bogactwo i piękno strojów tej epoki, oraz umeblowania. Wielkie damy zajmowały się haftem, a zwłaszcza pani de Maintenon, która sama kierowała robotami panien z domów szlacheckich, wychowywanych w Saint-Cyr. W pałacu wilanowskim znajdują się ich okazy, przywiezione tam przez Maryę Kazimierę. Stroje dam mniej były szamerowane złoceniami, aniżeli panów. Przeważało w nich bogactwo tkanin, bielizny, białego haftu i koronek. Wielkie panie wyśmiewały te, które się okrywały złotem, jak dowiadujemy się ze słynnych

listów pani de Sévigné. Cała też Europa naśladowała modę dworu Francyi, co się przyczyniło do powszechnego rozkwitu okazałości i dobrego smaku w strojach. Rzadkim okazem części stroju dworskiego o bogatym hafcie srebrnym jest Nr 150.

W Hiszpanii rozwija się aplikacya i haftarstwo płaskie. Niemcy naśladują wzory włoskie. W tej epoce zaczynają się tam roboty kanwowe, dla celów umeblowania przeznaczone początkowo, które później miały zalać swymi grubymi wzorami bez smaku nawet i szaty kościelne. Najcenniejszym może zabytkiem tej doby jest okazały haft flandryjski w muzeum zbroi i starożytności w Brukselli, przedstawiający Wieczerzę Pańską i pokrewne sceny, w świetnych obramieniach architektonicznych, haftowanych wypukło złotem. Na Wschodzie dochodzi sztuka igły do fantastycznego bogactwa. Ciekawą była próba Ludwika XIV, skopiowania w Chinach haftem niektórych dekoracyjnych gobelinów, do czego wysłano wielkie płótna, na których w Europie naszkicowano całe kompozycye. Możemy sobie wyobrazić, jakie zamieszanie wytworzyło połączenie europejskiego wzoru z szczegółami ornamentyki, krajobrazu i wykonania, Dalekiego Wschodu. Muzeum Cluny posiada indyjskie

hafty, w których wplecione są heraldyczne lilie francuskie. Znakomitym zabytkiem chińskiej roboty jest haft w „Domu Matejki“ na białym atłasie wykonany jedwabiami, ściegiem płaskim i satynowym. Haft ten pochodzi z czasów Sobieskiego i takie same znajdują się w Willanowie i Podhorcach.

W Polsce, pomimo strasznych nieszczęść, kwitło haftarstwo przedewszystkiem na chwałę Bożą, w służbie kościoła. W 1601 r. znamy Zofię, haftarkę królewską i Onufrego Frycza, krakowskiego haftarza. W monasterze Borysoglebskim, koło Rostowa Wielkiego, znajduje się chorągiew cerkiewna, ofiarowana przez Jana Piotra Sapiehę w 1616 r. Jest ona haftowana złotem i srebrem, oraz jedwabiami obustronnie, najprawdopodobniej wykonania polskiego. W kościołach krakowskich znajdują się skarby prawdziwe tej gałęzi przemysłu artystycznego, że wymienię tu choćby kościół N. Maryi Panny. Oprócz mnóstwa wspaniałych ornatów znajdujemy tam kapę, haftowaną w XVII wieku przez Annę Bajerównę, krakowiankę. W kościele św. Krzyża jest obraz haftowany złotem, przedstawiający Matkę Boską. Skarbce katedr: krakowskiej, lwowskiej, poznańskiej, warszawskiej, wileńskiej, włocławskiej etc.,

krakowskie kościoły: Bożego Ciała, św. Katarzyny, św. Andrzeja, św. Piotra, św. Mikołaja, św. Anny, Dominikanów i Franciszkanów, klasztory: Kamedułów na Bielanach, Cystersów w Mogile, a zwłaszcza skarbiec częstochowski na Jasnej Górze, dostarczają każdemu sposobności zbadania pięknych okazów haftarstwa rodzimego, nie mówiąc już o starożytnych kościołach, rozprószonych po całym kraju. Hafty warszawskie podziwiały zakonnice francuskie w 1624 r. i jedna z nich, w liście pisanym z Warszawy, chwaląc wspaniałości i bogactwo kościołów, zachwyca się haftami widzianymi w kilku klasztorach. Były to hafty srebrne, złote i jedwabne, jak najdoskonalej wykończone, ozdobione klejnotami z wielkim przepychem. Nadmienia przytem, że damy polskie lubią wystawność w ubiorach i zamawiają rozmaite roboty u zakonnic. Mamy liczne zabytki naszego haftarstwa barokowego, do którego nawet królowe polskie przykładały ręki. W muzeum Czartoryskich jest chorągiew haftowana, fundacyi Zygmunta Gonzagi Myszkowskiego, pierwszego margrabiego, z herbami Myszkowskich i Gonzagów, biskupa Marcina Szyszkowskiego i Papieża Pawła V, około 1615 r. wykonana. Pod względem rysunku i techniki jest

ona pokrewną naszej chorągwi bractwa św. Zofii (47), opisanej na str. 89, i pochodzi zapewne z tej samej pracowni. Jest tam suknia jakoby koronacyjna Maryi Ludwiki Gonzagi, drugiej żony Władysława IV, o pięknym rysunku barokowym, haftowana złotem na białym atłasie z figuralnymi medalionami, wykonanymi jedwabiem *au petit point*. Klasztor Wizytek w Warszawie przechowuje cenne własnoręczne prace tej królowej: ornat z herbami królewskimi i armaturą wojenną, takież antependium, oraz albę z koronką wenecką, tuwalnię i drobniejsze rzeczy. Skarbiec katedry na Wawelu posiada piękny ornat i infułę, bogato wysadzaną kamieniami, biskupa Lipskiego i kapę z Orłem Białym biskupa Trzebickiego, roboty Sebastyana Brożka w Krakowie, użytą po raz pierwszy w 1670 r. przy koronacyi Eleonory, żony Michała Korybuta. W cerkwi wołoskiej we Lwowie jest antependium pochodzące z Żółkwi, haftowane jakoby przez Maryę Kazimierę. Muzeum Lubomirskich we Lwowie posiada obraz Zwiastowania Najśw. Panny Maryi, wykonany wypukłym haftem na jedwabiu z herbami u spodu Sobieskich i Zamoyskich. Muzeum Czartoryskich z tej epoki posiada: trzy antependya i plecy fotelu z bogato haftowanymi herbami Jana III i Maryi Kazimiery,

(na jednem z nich znajdujemy tensam wczesno renesansowy adamaszek, co Nr 14 naszego zbioru); czaprak haftowany ściegiem nakładanym na suknie o wspaniałym rysunku barokowym z herbami i monogramami tego króla. Obok tego mamy tam ciekawą pamiątkę: próbki wstążek, przysłanych z Paryża dla królowej, wraz z kopertą nawet, w której przyszły. U Stanisława hr. Tarnowskiego na Szlaku jest haft wełniany na suknie z napisem: „PRZEZ CNOTĘ I ZWYCIĘZTWO DO KORONY“ niewątpliwie dla króla wykonany przez Dorotę Daniłłowiczównę, ciotkę Jana III, która była ksienią Benedyktynek we Lwowie. Podobnego typu jest w naszym zbiorze haft na białem suknie Nr 145. Znany jest ornat o pysznym hafcie z kwiatów, będący własnością prywatną w Warszawie, w którym znaleziono kartkę dowodzącą, że go wykonał haftarz Wojciechowski w Poznaniu w 1683 r. Z tejsamej epoki jest u Czartoryskich poprzednio wspomniana suknia Lubomirskiej z Opalińskich, † 1680 r., na której obok koronki srebrnej widzimy haft kwiatowy pięknej roboty na ażurowanem tle srebrnem w rodzaju zwanym *point d'Espagne.* Tamże kawałek drobnowzorzystej materyi jedwabnej z tejsamej trumny wyjęty. Ważniejszymi zabytkami z XVII w.,

jakie posiadamy w Krakowie, są haftowane stroje, a zwłaszcza czepce mieszczek krakowskich z tej epoki i z następnych, znajdujące się w „Domu Matejki“. Jest to jedyna polska kollekcya tego rodzaju pod względem bogactwa i ilości okazów. Są one haftowane złotem ściegiem kładzionym z użyciem paillet, blaszek, ściegów bajorkowych i przekłuwanych i stanowią ciekawy materyał artystyczny i kulturalny. Muzeum Narodowe i Techniczno-przemysłowe posiadają kilka egzemplarzy czepców, przeważnie już z XVIII w. Obok tego zaznaczyć można, srebrem i złotem wypukło haftowany, czaprak w ostatnio wymienionym zbiorze i haftowany srebrem adamaszek z herbem Leliwą, służący do okrywania kotłów bojowych hetmana Sieniawskiego w zbiorach hr. Czapskich. W XVII w. istniał w Warszawie cech haftarski, którego statut potwierdził w 1689 r. król Jan III. Majstrowie tego cechu wykonywali roboty królewskie, oraz dla senatorów i wojska „podług mody i upodobania“. Również były wtedy takie cechy w Poznaniu i Lublinie. Urządzano na dworach pańskich, dawnym zwyczajem, formalne szkoły, gdzie córki rodzin szlacheckich uczono rozmaitych robót kobiecych, przeważnie zaś haftów. Wiemy, że w rodzinie Oborskich

wyrabiano śliczne hafty na pokrycie mebli, których okazy posiada Muzeum techniczno-przemysłowe w Krakowie. W owych czasach rozwinięte było wysoce haftarstwo we Lwowie. Liczba haftarzy wystarcza tam do utworzenia osobnego cechu 1658 r., który był rodzajem akademii. Oprócz haftów na rzędach wykonywano tam roboty kościelne i cerkiewne. W 1689 r. liczył Lwów 22 haftarzy, przeważnie Ormian i Rusinów. Zabytkiem roboty krajowej naszego zbioru jest antependium 149, a ruskim wyrobem palka 140.

Pokrewne haftarstwu było u nas namiotnictwo, którem trudnili się żydzi lwowscy. U nich zamówiło miasto namiot dla Jana Kazimierza w 1659 r. Według kontraktu namiot ten kosztował 750 zł. i miał być zrobiony z jedwabnej materyi, na której wyszyte być miały: „kwiaty różnej maści, zwierzęta rozmaite i osoby polujące“. Oprócz tego w Polsce było wiele namiotów i makat wschodnich, bądź to przywożonych, bądź to zdobytych od Turków. Rozbicie obozu Kara-Mustafy przez Sobieskiego pod Wiedniem w ręce polskie oddało łupy bogactwa niezmierzonego. Dość powiedzieć, że znaleziono tam kioski, fontanny, łaźnię, nawet menażerye, nie

mówiąc już o najkosztowniejszych namiotach i tkaninach, wśród których były liczne arrasy i gobeliny, a przedewszystkiem baldachin, pod którym Turcy przechowywali Koran i chorągiew Mahometa. Był on zrobiony z brokatu smyrneńskiego złotolitego, na którym turkusami i perłami były wyszywane wersety. Podpory ze srebra złoconego zdobiły emalie i liczne klejnoty. Sobieski zrobił jakoby z niego łoże, które po jego śmierci oceniono na 700.000 liwrów. Namioty z pod Wiednia znajdują się w różnych u nas miejscach. W Krakowie mamy piękne okazy u Hr. Antoniów Potockich na Olszy i w muzeum Czartoryskich. Zakład imienia Ossolińskich we Lwowie, pałac w Wilanowie, trzy namioty w zamku w Podhorcach, dają nam obszerny materyał do badań tych zabytków. Muzeum Narodowe posiada dwa piękne namioty z XVII w. Pierwszy z nich, Nr 152, odznacza się bogactwem rysunku i techniki, a zwłaszcza napisami perskimi, użytymi w dekoracyi, których odczytanie zawdzięczamy prof. Karabackowi. Drugi, Nr 153, wykonania pokrewnego, uderza wybornym stanem zachowania.

C) WIEK XVIII.

Początkowe lata tego okresu należą do epoki Ludwika XIV zarówno pod względem historycznym, jak i artystycznym. Schyłek panowania wielkiego monarchy był epoką ekonomicznego i politycznego upadku Francyi. Długotrwałe, a tak nieszczęśliwe wojny podkopały finanse państwa. Podatki i ciężary, zarówno jak wspomniane już zniesienie w 1689 roku edyktu nantejskiego przyniosły niepowetowaną szkodę handlowi i przemysłowi francuskiemu. Setki najlepszych robotników musiało opuścić kraj rodzinny, zasilając produkcyę państw ościennych: Anglii, Holandyi i Niemiec. Przenieśli oni tam wszystkie udoskonalenia sztuki tkackiej, które w okresie poprzedzającym były wytworem pracy i geniuszu francuskiego. Z 10.000 warsztatów we Francyi pozostało zaledwo 2.000. Dopiero po śmierci króla-słońca dźwiga się kraj umysłowo i materyalnie. Regent książę Orleański robi co może dla podniesienia dobrobytu, otacza swą opieką lyoński przemysł jedwabniczy, a za jego czasów trwają nadal w pełnym rozwoju cztery centra przemysłu jedwabnego: Tours, Lyon, Paryż i Nimes. Wielki krach finansowy, spowodowany

nieostrożnościami bankowemi, wkrótce jednak do głębi wstrząsa podstawami państwa i monarchii, kładąc koniec pojęciom i zasadom epoki minionej. Te różne czynniki odbijają się na całym ustroju społeczeństwa francuskiego, a przemożnie na dziejach sztuki, wywołując reakcyę stylową na polu dekoracyi i przemysłu artystycznego. Nie będzie, jak sądzę, zbytecznem przypomnieć tu, że wyrazem jej jest Robert de Cotte, stanowiący przejście do stylu, który po śmierci Ludwika XIV przybiera nązwę stylu Regencyi. Głównym motywem staje się teraz rama ornamentalnie rozczłonkowana, oraz reminiscencye dawnej ornamentyki francuskiej, zwane *rocailles,* których początek sięga skalistych kompozycyi Bernarda de Palissy. Od nich pochodzi późniejsza nazwa *rococo,* przyjęta od emigrantów francuskich przez uczonych niemieckich. Styl Regencyi trwa od 1715 do 1724 r., a najwybitniejszym artystą tego kierunku jest budowniczy Gilles Marie Oppenordt (1672—1742), twórca dekoracyi sławnego Palais Royal, który swe studya artystyczne w Rzymie odbywał. Łagodzi on cechy epoki poprzedzającej, umiejętnie rozdziela architektoniczne formy od dekoracyjnych, urozmaica jednostajność motywów licznymi festonami i girlandami.

Zachowuje jednak architektoniczne rozczłonkowanie dekoracyi, a w niej przedewszystkiem symetryczność układu, rozluźniającą się coraz bardziej dopiero za Ludwika XV. Za panowania tego króla tworzy się we Francyi styl, noszący jego nazwę, pod kierunkiem znakomitych artystów, jak: Meissonnier (1693—1750) i Cuvilliés (1698—1768). Pod ich wpływem, rzec można, niesymetryczność po raz pierwszy występuje w sztuce europejskiej, lubo mieliśmy jej przykłady w okresie gotycyzmu rozkwitłego. Dalszymi zmianami w stylu Ludwika XV są motywy muszlowe, z których wyradza się w połowie XVIII w. rozwinięty styl, zwany *genre rocaille*. Obok Meissonniera występuje wtedy cała plejada artystów, a na ich czele sławny malarz Francois Boucher (1703—1770), będący tem dla rozwiniętego stylu Ludwika XV, czem był Watteau (1684—1721) dla Regencyi. Z chwilą kiedy zostaje dyrektorem Akademii sztuk pięknych i manufaktury Gobelinów, wywiera ten artysta na przemysł artystyczny i cały rozwój sztuki taki wpływ prawie, jak Lebrun w czasach Wielkiego króla. Żaden styl może nie rozprzestrzenił się tak bardzo, jak styl Ludwika XV. Razem z kulturą i filozofią francuską dochodzi on już w r. 1730 do kosmopolitycznego znaczenia.

Wszystkie przeobrażenia stylowe, powyżej zaznaczone, nie mogą pozostać bez wpływu na sztukę tkacką, tak wysoce podówczas rozwiniętą. Jest to bowiem we Francyi chwila największego rozkwitu przemysłu artystycznego. Porcelana, złotnictwo, emalierstwo, bronzownictwo, stolarstwo i ślusarstwo wprowadzają w codzienne zastosowanie domowe całe mnóstwo motywów ornamentacyjnych, pod wpływem takich wykonawców, jak: Cressent, Caffieri, Oeben, bracia Martin, Germain, Gillot, Lamour etc. Tkactwo rozwija się zaś na wybornych tradycyach epoki poprzedzającej i zajmuje pierwszorzędne między niemi miejsce. We wzorze tkanin objawia się w epoce Regencyi postęp naturalizmu, przy motywach wielkokwiatowych jeszcze epoki poprzedzającej i silnem zabarwieniu, jak na okazie Nr 170. Architektoniczne ornamenty wchodzić jednak poczynają do wzorów tkackich, widzimy je n. p. na brokacie białym, pochodzącym z kościoła OO. Franciszkanów w Krakowie, Nr 172. Okazy z epoki Regencyi są rzadkie, przeważnie przerabiane srebrem i złotem na tłach jasnych. Główną ich cechą jest zachowanie symetryi i bardzo lekkie linie kompozycyi, przypominające współczesne dekoracye rzeźbione. Momentem

rozkwitu zdobnictwa tkanin w XVIII w. jest dopiero panowanie Ludwika XV. W łączności z całym kierunkiem ornamentyki spostrzegamy teraz w tkaninach zasadnicze zerwanie z symetryą; wytworzenie lekkiej linii roślinnej i rytmicznej równowagi poczyna ją zastępować. Obok tego kwiaty przeważną odgrywają rolę, w naturalistycznym sposobie pojmowania pod wpływem obserwacyi natury, a również dzięki zamiłowaniu do porcelany i jej wzorów malarskich. Technika przetykania *(broché)* jedwabnych tkanin na tle adamaszkowem dościga najwyższego udoskonalenia, (w haftarstwie równolegle rozkwita technika ściegu płaskiego, niezmiernie delikatnego, zastosowanego do kwiatowych gałęzi o subtelnych tonacyach). Od połowy XVIII w. powiększa się wpływ Chin i wyradza się nawet w motywy fantastycznych architektur i scen rodzajowych, jak je spotykamy na okazach: 206, 214, 216, 324, 326, 329. Zamiłowanie do chińszczyzny doszło do tego stopnia, iż zamawiano w Chinach i Japonii serwisy porcelanowe wedle wzorów francuskich, nawet z herbami, a poselstwo, wysłane do Chin przez Ludwika XV, ofiarowało gobelin cesarzowi, odnaleziony w Pekinie podczas ostatnich wypadków wojennych. Rysownik

Pillement (1727—1808) celował w chińskich kompozycyach. Temu artyście przypisać możnaby tkaninę boków ornatu 206. W jego dekoracyach przeważa wzór muszli *(coquille)*. Wstęgi, biegnące z bukietami kwiatów naprzemian, już w końcu XVII w. cieszyły się największem powodzeniem. Często nosiły one wzór pewien, t. zw. *agrémenté* lub zastąpiano je gałęzią kwiatową. Teraz wężyki i gałęzie biegnące wężykowate maleją w porównaniu do poprzedzających wielkich wzorów, co zmienia charakter tkanin, pomimo znacznego podobieństwa motywów. Przerywane dawne gałęzie tworzą obecnie często linie faliste *(serpentins)*. Jest to najulubieńszy typ epoki Ludwika XV. Składają się one czasem z nieodzownych podówczas wstążek i pasków *(rayures)* wężykowatych. Na sukni portretu Maryi Leszczyńskiej, malowanego przez Ludwika Tocqué w 1740 r., poznajemy zabytek tego rodzaju. Stopniowe wytworzenie się tego typu illustrują nam tkaniny 173—205. Wśród nich szczególnie pięknymi okazami są Nra: 174, 177, 184 i 199.

Jedną z przyczyn zaznaczonej powyżej zmiany we wzorach tkanin jest zasadnicza modyfikacya ich użytku. Do mebli poczęto przeważnie stosować gobelinowe roboty. Wielkie ścienne tkaniny

wychodzą z użycia, a na ich miejsce występują brokatelle i adamaszki o pięknych bukietach i rzutach kwiatowych, połączonych falistemi przeważnie gałęziami, nie różniące się od tkanin do strojów używanych. Pozostaje więc przedewszystkiem ubiór jako główne pole dla wyrobu tkanin. Wprowadzenie wielkich *paniers* do stroju dworskiego, zwanego *grand habit à la française,* wpłynął na wytworzenie odpowiednich brokatów kosztownych. Długie fraki męskie z wielkimi wyłogami, kieszeniami i patkami, wymagały dekoracyi bogatych haftów, a zwłaszcza drobno-wzorzystych jedwabnych materyi i aksamitów (370), do ozdoby których przyczyniała się głównie koronka i brzegi ozdobnie haftowane. Ta zmiana pociąga za sobą sama przez się rozluźnienie wzorów, jednak powolne i stopniowe. Tkaniny kościelne długo bowiem jeszcze zachowują wielkie schematy i silne linie barokowe.

Równocześnie z zarzuceniem odwiecznej symetryi wzorów ustępować poczyna wielobarwny, choć sharmonizowany, jednak silny, koloryt późnych czasów Ludwika XIV. Miejsce jego zastępują barwy delikatne, kolor jakby ulatuje z tkanin o tłach przeważnie białych i tonach złamanych. Dostrzegamy w tem związek z dekoracyą wewnętrzną, gdzie

przeważa w XVIII w. kolor biały ze złotem, oraz jasne złamane tony. Wzór zbieżnych gałęzi falistych, który od średnich wieków bezustannie się udoskonalał, rozpada się obecnie i powoli zanika. Dawne ośrodki wielkich symetrycznych kompozycyi, stają się z upadkiem wielkich linii motywami odosobnionymi pod formą rzutów, rozsianych po całem tle wśród biegnących wężyków, lub też często przekątniowo złączonych. Tło otrzymuje przytem, taksamo jak w niektórych tkaninach z epoki barokowej, oddzielny ornament jednobarwny, początkowo złączony z głównym wzorem, o motywach przeważnie geometrycznych. Później i w tle objawia się naturalizm, a w dalszym rozwoju staje się wzór tła nietylko niezależnym od wzoru głównego, lecz nawet wielkością i układem zupełnem jego przeciwieństwem, pomimo naturalistycznego traktowania obu tych motywów. Aby się o tem stopniowaniu przekonać, proszę porównać tła różnych tkanin z owej epoki, zebranych w Muzeum Narodowem. Zarówno jak wazy i kwiaty, zdarzają się często figuralne przedstawienia, krajobrazy, zwłaszcza w rodzaju chińskim (206), wreszcie lubiane w owych czasach klatki z ptakami. Obok konwencyonalnych zwojów muszlowych, czyli „skalistych“, coraz to

bardziej obfitują kwiaty, naturalistycznie cieniowane i modelowane. Geologia, która wszechwładnie początkowo panowała w motywach Regencyi, ustępuje miejsca botanice z wszystkimi jej sielskimi atrybutami. Wyroby francuskie tej epoki przewyższają wszyskie inne. Można powiedzieć, że Lyon jest wtedy samowładną potęgą na polu przemysłu jedwabnego w całej Europie. Do tego dopomogły mu liczne ustawy rządowe. W 1725 roku jednak popełniono błąd, zakazując wywozu surowego, a zwłaszcza farbowanego materyału jedwabnego z Francyi. Skutkiem tego było zamknięcie handlu dla włoskiego, lewantyńskiego i indyjskiego jedwabiu, przyrządzanego w Lyonie i stamtąd wywożonego. Myślano, że tym sposobem uniemożliwionem zostanie współzawodnictwo innych krajów dla braku materyału. Stało się jednak inaczej. Fabryki obce do tego stopnia udoskonaliły swoje wyroby i barwiki, że w połowie wieku jedynie pewien kolor różowy pozostał przywilejem Lyonu. W najlepszych czasach jednakże pracowało tam 18.000 warsztatów, uprawiających każdy swoją ściśle określoną specyalność. Rysownicy doskonali byli trzymani jakby w więzieniu, aby warsztat zabezpieczyć od kradzieży, lub naśladownictwa wzorów.

Najznakomitszymi z nich byli: Revel, Philippe de la Salle i Bony. Za Ludwika XV podnosi się również znaczenie szpalerni w Aubusson obok innych zakładów gobelinów królewskich. Kopiowano w nich malowidła Poussina, Lebruna, Watteau, Bouchera, Cochina i wiele innych kompozycyi, często tylko wyłącznie ornamentacyjnych w stylu epoki. Dostarczają one też drogocennych obić na meble z figuralnymi motywami, w subtelnie obmyślanych obramieniach.

W ciągu pierwszej połowy XVIII wieku we Francyi nie przestaje działać wpływ sztuki klasycznej i antyków. Przyczynia się do tego wielce akademia francuska w Rzymie, odkrycia Herculaneum w 1709 r., a następnie Pompei w 1755 r., a mniej więcej od 1745 r. osobisty wpływ margrabiny de Pompadour, wysoce zajmującej się badaniem tych wykopalisk. Powstaje cała wyprawa uczonych i artystów francuskich dla zbadania na miejscu i odrysowania zabytków. Rezultatem tego jest zwrot do klasycyzmu, który łagodzi stopniowo linie rokokowe, wprowadzając coraz to częściej elementy grecko-rzymskiej sztuki. Ze wstąpieniem na tron Ludwika XVI wykwita styl nowy, który nosi miano stylu tego króla. Ornamentyka przybiera klasyczną, surowszą postać, jakiej przykładem są

kompozycye Cauveta, Prieur'a, a zwłaszcza Salembiera. Greckie motywy łączą się z postępującym bezustannie naturalizmem. Znajdują podporę w architekturze, zbliżającej się coraz bardziej do klasycznych pierwowzorów antyku, czego dowodem jest choćby budowa Panteonu (Ste. Geneviève) w 1764 roku, jeszcze za Ludwika XV rozpoczęta. Na miejsce giętkich przeciwstawień kierunku poprzedzającego, wchodzi poczucie rytmu i miary. Linie proste i wolne płaszczyzny zaznaczają swą przewagę. Linie faliste wydłużone łączą się z festonami kwiecia, układ ornamentów staje się organicznym, wytłómaczonym. Girlandy zwieszają się z widocznych punktów oporu, wstęgi utrzymują kosze kwiatowe, łącząc mniejsze bukieciki w określoną całość. Zdobnictwo wkracza coraz bardziej w dziedzinę architektury. Pięknym okazem tej subtelnie obmyślanej dekoracyi jest tkanina jedwabna broszowana, 273. Wstęgi często przybierają formę kokardek, jak na tkaninie 315. Kosze kwiatowe znajdujemy również na okazie 317. Połączenie tych dążności, których liczne przykłady zbiór nasz posiada, uzasadnia przedewszystkiem zastosowanie wzoru rzutów kwiatowych na tkaninach owej epoki. Widzimy je teraz rozmieszczone w dalekich odstępach.

Rośliny są tu pojęte naturalistycznie, swobodnie, w przeciwieństwie do rzutów późnego renesansu, skrępowanych układem i alternancyą. Powierzchnia tkaniny jest jakby usiana kwiatami i liśćmi, a to stanowi tryumf realizmu. Tem się tłómaczy, że naturalistyczne rzuty kwiatowe przetrwały aż do schyłku XIX w., a nawet jeszcze w obecnej chwili są w użyciu. Oczywiście coraz więcej znajdujemy we wzorach tkanin linii prostych *(rayures)*, które biorą górę nad falistemi i są najbardziej znamienne dla czasów Ludwika XVI. Jego ślub jeszcze jako ks. de Berry 1770 r. z Maryą Antoniną daje początek materyom zwanym *dauphines*, z kwiatami przetykanymi na tle prążkowanem, lub kratkowanem i groszkowanem. W nich jest często połączenie linii wężykowatych z prostemi, lub splotem linii falistych, tworzących pas prostolinijny (256). Ten typ ulubionym jest około 1788 r. Mercier złośliwie powiada o strojach paskowanych: *„tout le monde ressemble au zèbre du Cabinet du Roi"*. Zbiór nasz zawiera mnóstwo przykładów tkanin paskowanych w stylu Ludwika XVI, Nra 255—299. Z nich najbardziej ciekawymi są Nra: 256, 282, 295, a zwłaszcza aksamit stroju dworskiego 370. Już na obrazach Antoniego Watteau widzieliśmy często materye strojów,

ozdobione wyłącznie paskami. W „Domu Matejki“ widzieć można frak w żółte i liliowe paski w srebrzyste kwiatki. Szczególnie ważnym motywem stają się przekątniowo krzyżujące się sploty roślinne, tworzące kratę ukośną większych, lub małych rozmiarów (310, 313) ze zawieszonemi na miejscach skrzyżowania koszami, wieńcami, lub attrybutami. Są to, po największej części, pastoralne emblematy, odnoszące się do typowego przedstawienia malarskiego, owego tak popularnego *Berger fidèle*, lub symbole miłości, jak trofea z kołczanów, łuków i pochodni. Jest to jeszcze daleka reminiscencya średniowiecznego systemu ułożenia wzoru symetrycznego z ośrodkami organicznie połączonymi. Z nominacyą ks. de Lamballe na główną ochmistrzynię dworu, nastają nowe mody. Pióra wchodzą do fryzury dam, występują one też na tkaninach. Medaliony są równie rozpowszechnionym typem, a podobnie jak na porcelanie przybierają one pod koniec epoki formę kolistą. Przytem godną uwagi jest dekoracya samego tła, przeprowadzona teraz z największą delikatnością. Barokowe dawne wzory tłowe znikły zupełnie. Mamy tylko kreskowania i punkty, kratki i rzuciki, a często przy neoklasycznych

wzorach są tła tylko morowe, czego dobrym przykładem jest ornat Nr 222, lub zupełnie gładkie.

Zarówno jak i formy, zmieniają się, nawet w porównaniu do czasów Ludwika XV, na coraz to wytworniejsze również i barwy. Tła są jasne, tak jak meble i dekoracye wewnętrzne są wtedy przeważnie białe. Łagodna barwa szara bardzo jest lubiana, a stąd nosi nawet nazwę *Gris Versailles*. W paskowanych tkaninach subtelnie przechodzą jedne barwy w drugie. Toż samo widzimy w ulubionych *Taffetas chinés*, do których należy Nr 299. Za Stanisława Augusta były takie tkaniny w Polsce lubiane i służyły nawet za obicia ścienne. W Kościelnikach pod Krakowem widać salon z tych czasów, który zachował współczesne obicie z kitajki *chiné*. Tkaniny bogatsze ustępują powoli coraz to prostszym i skromniejszym. Przyczyny tego szukać należy w rozwoju współczesnych pojęć filozoficznych. Od owej chwili wpływ Anglii oddziaływać zaczyna na kulturę całej Europy, podobnie jak na filozofię. Strój angielski wchodzi w powszechne również zastosowanie. Dodać wreszcie do tego należy trudności finansowe i upadek przemysłu z niemi związany. W całym kraju powstają zamieszki, zapowiadające wybuch wielkiej

rewolucyi. Jednakowoż więcej niż od tych wypadków ucierpiał w końcu XVIII wieku przemysł tkacki francuski od zmiany w modzie, dążącej, jak wyżej powiedziałem, do prostoty i skromności.

Naturalnym wynikiem było uproszczenie techniki wykonywania wzorów na tkaninach, którego przedewszystkiem dostarczył druk ręczny, a następnie maszynowy, udoskonalony przez Holendrów i Anglików w końcu poprzedzającego stulecia (str. 112). Od owego czasu rozpowszechniły się obicia *„indiennes“*, zwane tak od dawnych, z Indyi przywożonych, materyi tego rodzaju. Muzeum techniczno-przemysłowe posiada kawałek obicia ściennego ręcznie malowanego z XVII w. My mamy kilka próbek druków na jedwabiu, płótnie i t. p. (339—342). Zaczęto drukować na bawełnianych gęstych i cienkich tkaninach, podobnych do płótna, zwanych *chits* po angielsku, od czego poszła polska nazwa „cyc“, a we Francyi zwanych także *perses*. Początkowo przywożono je do Anglii z wybrzeża Coromandel i z Bengalii, gdzie były sławne przędzalnie w Balasor i Kalkucie, a wyroby muślinów w Dhaka. Tym „cycom“ drukowanym, a przedtem malowanym, umiano nadać sztucznego połysku w naśladownictwach

europejskich, tak że udawały do złudzenia jedwab i rozpowszechniły się szybko jako obicia ścienne. Pierwszą wielką fabrykę owych *indiennes* założono w Richmond nad Tamizą w 1690 r., a trochę później w Rouen, skąd rozchodzili się robotnicy po całym kraju, a przedewszystkiem po Alzacyi, gdzie w Mulhouse zawiązała się wielka spółka wyrobu płócien malowanych. Później powstają tam sławne zakłady Oberkampfa w Jouy nad Biewrą. On to, pomimo wielkich trudności, sprowadza z Anglii pierwszą maszynę do walcowego druku płócien, znanych pod nazwą *toiles de Jouy,* które obecnie przemysł francuski z takiem powodzeniem naśladuje. Na owych płótnach często przedstawiano sceny figuralne malarskie, obramione z wielkim smakiem medalionami i girlandami kwiatów. Przedstawiały one bajki Lafontaine'a, zabawy dziecinne i t. p., a w całości, zazwyczaj jedną barwą na tle płótna odbite, robiły wesołe i jasne wrażenie. Przemysł tkacki łączy się więc z drzeworytnictwem, a następnie z miedziorytem i stalorytem, używanych do druku tkanin początkowo na walcach, a następnie również i na płytach, dających najbardziej artystyczne wyroby. Tkaniny tą drogą ozdobione umożliwiały ogromną fantazyę

i różnorodność w dekoracyi, nie skrępowaną warunkami i środkami technicznymi. Zastosowano je powszechnie jako obicie ścienne pod koniec epoki, a następnie do mebli i strojów nawet. Aż do chwili obecnej materye drukowane są niezbędnym przedmiotem handlu i zapewne nigdy nie utracą tego stanowiska. W czasach, kiedy się pojawiły, weszły one tak powszechnie w modę, że wyrugowały prędko kosztowne obicia gobelinowe figuralne i ornamentacyjne, które jedynie dla najokazalszych mebli jeszcze w ostatnich latach panowania Ludwika XVI zachowano w użyciu.

Wielkie wypadki dziejowe kładą wreszcie zaporę wyrobowi powyżej wymienionych tkanin, zarówno jak i produkcyi materyi jedwabnych. W 1789 roku wydawało się, że przemysł lyoński upadł ostatecznie. Z wybuchem rewolucyi utracił bowiem wszelkie zamówienia dla dworu, kościoła i szlachty. W Tours, Orléans i Paryżu zamknięto większość warsztatów. Pracownie gobelinów były zagrożone w swem istnieniu. Marat wymagał zniesienia tych zakładów rządowych. Ograniczono się jednak do spalenia w 1793 roku kobierców z burbońskiemi liliami i odznakami królewskiemi, a w następnym roku z 321 wzorów do gobelinów

zniszczono 121 sztuk jako: „antirepublikańskie, fanatyczne i niemoralne“. Między niemi były przeważnie projekty do cyklu podań greckich!

Po za Francyą mało znaczenia miał wyrób tkanin jedwabnych. Adamaszki z Florencyi, Bolonii, Neapolu, Genui, Lucci, Medyolanu i Wenecyi uważano za najlepsze, po za obrębem lyońskich. Weneckie aksamity na tłach złotych i srebrnych oraz brokatelle bardzo były poszukiwane w połowie XVIII w. W samych Włoszech nawet, wyżej nad krajowe, ceniono tkaniny z Paryża, Lẏonu, lub Tours. Hiszpania od czasów Filipa III na polu tkactwa nie wiele może zdziałać, pomimo wysiłków do podniesienia hodowli i przemysłu jedwabiu. Dostarcza tylko innym krajom surowego materyału, zwłaszcza do haftarstwa *(soie de Grenade)*. Sprowadzano gotowe z Francyi przeważnie towary, które stąd dostawały się aż do hiszpańskiej Ameryki. Na Północy stosunki inaczej się ułożyły. Wiemy już, że wielu robotników musiało opuścić Francyę po 1689 r. Niemcy zawdzięczają Hugenotom zaprowadzenie przemysłu jedwabnego w Berlinie, Crefeld, Elberfeld, Monachium i wielu innych miastach. Szpalernicy z Aubusson wydaleni dają za Wielkiego Kurfirsta początek fabryce

gobelinów w Berlinie, której pierwsze próby widzimy w zamku Monbijou. August II zakłada w 1714 r. w Dreźnie szpalernię i do niej z Berlina bierze dotychczasowego dyrektora tego zakładu, Piotra Mercier. Pracownia ta przetrwała aż do 1756 r. W Wiedniu powstają około 1760 r. liczne warsztaty. Marya Teresa popiera przemysł krajowy, a nosi sama materye wyłącznie miejscowego wyrobu. Śląsk i Łużyce celują w płótnach adamaszkowych. Hollandya i Niderlandy produkują głównie tylko sukna i płótna. W Szwajcaryi wyrabiano cienką przędzę jedwabną, wstążki, pasmenterye i lekkie tkaniny. W Anglii bądź kopiowano indyjskie i wschodnio-azyatyckie tkaniny, bądź też z nieudanym wysiłkiem naśladowano i zmieniano wzory lyońskie. W Szwecyi wykonywano drukowane i drobno - wzorzyste jedwabne tkaniny. Nawet w Petersburgu i Moskwie liczne powstają fabryki aksamitów i jedwabiów. Piotr Wielki usiłuje perski jedwab zużytkować w kraju. Wschód w tej epoce zaczyna naśladować wyroby francuskie, tak że w Brussie najkosztowniejsze są dywany wedle francuskich, lub włoskich rysunków wykonane.

Po klęskach wieku XVII w Polsce cofnął się handel do Gdańska, a wyroby obce zajęły miejsce

krajowych. Z rejestrów celnych za Augusta II okazało się, że wydawano rocznie 35 millonów złp. za produkta krajowe, a 45 milionów złp. za zagraniczne, mianowicie: 15 milionów za trunki, 12 milionów za wyroby rękodzielnicze, 18 milionów za korzenie i rzeczy zbytkowe. Najazd Szweda, przekupstwa, zdzierstwa władzy i bezład ogólny, dopełniły miary złego. Za Augusta III sprowadzano z zagranicy sukno, wyroby wełniane i płótno nawet, gdy dawniej z Polski wysyłano je zagranicę. Zą tego króla jednakże powstawać zaczęły w kraju prywatne fabryki; między niemi zajmują nas szczególniej fabryki radziwiłłowskie. Anna z Sanguszków ks. Radziwiłłowa, żona Karola Stanisława, zmarłego w 1711 r., założyła w Koreliczach fabrykę kobierców gobelinowych *haute lisse,* których cały szereg zdobił zamek nieświeski, opowiadając wielkie czyny Jerzego, Janusza, Krzysztofa, Milesława i Michała Radziwiłłów. Muzeum techniczno-przemysłowe w Krakowie posiada z tej fabryki okaz wielkich rozmiarów, a Zakład Ossolińskich we Lwowie ma połowę korelickiego gobelinu. Oba przedstawiają sceny z historyi domu radziwiłłowskiego. W zbiorach Strzałeckiego w Warszawie jest podobno gobelin z herbami Radziwiłłów

i Sanguszków, któryby można przypisać ks. Annie Radziwiłłowej. Podczas pobytu Stanisława Augusta w Nieświeżu znajdował się tam w sali hetmańskiej szpaler z wizerunkiem Michała Radziwiłła na koniu, w naturalnej wielkości, „czyniący honor manufakturze krajowej“, jak mówi współczesny pisarz. W kilku innych salach były tam szpalery wyobrażające historyę Radziwiłłów. Mamy wiadomości o gobelinie z Pogonią i datą 1736 r., który był w posiadaniu ks. Wł. Czartoryskiego. Nazwisko fabrykanta *J. Nermot,* na niem wypisane, dowodziłoby istnienia w owych czasach drugiej krajowej fabryki szpalerów. Ks. Michał Kazimierz Radziwiłł założył w Nieświeżu fabryki dywanów i persyarnię, czyli fabrykę tkanin podobnych do wschodnich makat i pasów. Z tej fabryki pochodzi dywan strzyżony w Muzeum techniczno-przemysłowem, noszący podobno datę 1752. Drugą fabryką tego rodzaju, założoną przez tegoż księcia, była persyarnia w Słucku, powstała około 1750 r., słynąca z wyrobu swych niezrównanych pasów, początkowo jedwabnych, później litych srebrem i złotem. Był to właśnie moment, kiedy powszechnie zaczęto nosić pasy wyrobu krajowego. W pierwszych latach panowania Augusta III,

jak czytamy u Kitowicza, jeszcze: „Na powszednie chodzenie używano pasów taśmowych, rzemieniem podszytych, na klamrę żelazną, mosiężną, srebrną, pozłocistą, według przemożenia i ambicyi każdego, na przodzie zapinaną“. Tamże znajdujemy wiadomość, że „Wojewoda wołyński Potocki, starzec dużoletni, do samej śmierci żadnego pasa nie używał, opasując się samymi od szabli paskami, zachowując modę dawniejszych lat, która jeszcze pod Augustem II, ale już nie pod III-cim pąnowała“. Już wtedy jednak „do publicznego stroju używano pasów jedwabnych siatkowych szmuklerskiej roboty, z końcami w sznurku kręconymi“, oraz pasów „kałamajkowych w różnym kolorze, z szlakami w rozmaite kwiaty, jedwabną, srebrną i złotą nicią wyszywanymi, z frendzlą na końcach złotą lub srebrną“. Przykładem takiego pasu kałamajkowego, czyli wełnianego, haftowanego, jest koniec pasa Nr 411. Sposób noszenia pasa, a zwłaszcza zawiązywania bardzo trudnego, tak, aby końce równej długości obustronnie zwisały — zależały od mody, od danej okoliczności, a wreszcie od pory roku. W lecie używano bowiem lekkich i podatnych pasów, o wiele prościej wiązanych. Jeśli pas był za szczupły, lub

żeby się nie łamał pas lity, wkładano do niego „duszę“ pikowaną płócienną. (383). Persyarnia słucka wyrabiała na rok 200 pasów, cenionych od 5 do 50 dukatów każdy, od kiedy w 1758 r. na jej czele stanął Jan Madżarski, ormianin, rodem ze Stambułu. Znana jest umowa z nim zawarta przez ks. Michała Kazimierza Radziwiłła d. 24 stycznia tegoż roku, mocą której zobowiązał się Madżarski, perskiej, tureckiej, chińskiej, różnej materyi i roboty majster, wyrabiać „makaty, dywdyki, pasy z kwiatami, osobami, cyframi, złotem, srebrem, jedwabiem podług danego abrysu“. Przytem zobowiązał się wyuczyć chłopca doskonale tej roboty perskiej. Materyały sprowadzano z Gdańska. Robotnicy byli sami Polacy, ze Słucka przeważnie. Ponieważ Madżarski miał prawo dla swego pożytku robić i sprzedawać pasy, czy inną *artis suae* robotę ze swoich materyałów, wzbogacił się prędko w czasach, kiedy po śmierci ks. Michała Kazimierza w 1762 r. przeszła olbrzymia fortuna radziwiłłowska na ks. Karola „Panie kochanku“. Wśród zamieszek politycznych i trudnego położenia pieniężnego zaciągać musiał książę pożyczki. Korzysta z tego Madżarski i bierze w zastaw folwark Siołki pod Słuckiem. Około 1773 roku

pożycza księciu 30.000 złp., a wreszcie w 1776 roku wydzierżawia fabrykę słucką za roczną płacą 10.000 złp. Mocą kontraktu miał on prawo dowolnie rozrządzać robotnikami, „żadnego z obcych nie biorąc, poddanych pańskich tylko“. Oprócz tego skarb był mu dłużnym znaczne sumy za pasy, brane do garderoby księcia i na podarki w latach 1767—1773. Około 1780 r. oddaje Madżarski zarząd fabryki synowi swemu Leonowi i zapewne w tym czasie umiera. Leon Madżarski wyrabia sobie wielkie stosunki w kraju przybranym. Otrzymuje indygenat w 1790 r., a nawet zostaje szambelanem królewskim w 1792 r. Jednakże „niespokojność powszechna“ zmusiła go wnet do zwinięcia połowy fabryki; ludzi zabierano do posług wojsk konsystujących, z zagranicy niepodobna było sprowadzać materyałów, musiał wreszcie zaniechać dalszej dzierżawy w 1795 r., „bo wiek nachylony nie dozwalał mu tem trudnić się, a od synów nie miał żadnej pomocy“. Zrzekał się sądownie fabryki, lecz opiekunowie małoletniego ordynata przyjąć jej nie chcieli. Formalności i obrachunki ciągnęły się aż do 1807 r., w którym ostatecznie słucka fabryka powróciła pod bezpośrednie zawiadywanie ks. Radziwiłłów i kierownictwo jej

powierzono Józefowi Borsukowi, dotychczasowemu pierwszemu majstrowi, pod którym dotrwać miała do 1844 r. Zaniechano jednak wyrobu pasów, od kiedy strój polski na Litwie został wzbronionym, a natomiast robiono paski lite złotem, zwane założkami, używane do ubioru żydówek. Ukaz, zabraniający żydom noszenia dawnego stroju, położył koniec i temu skromnemu przemysłowi dawnej pasiarni. Leon Madżarski umarł w 1811 r., pochowany w Słucku u Bernardynów. Z zapisków i rachunków dowiadujemy się, iż za dobrych czasów wyrabiano w persyarni wiele różnych części stroju i okazałe ozdoby, jak n. p. „żylet szafirowy ze złotem, żylet dla J. O. księżniczki Józefy, żylet jasnobłękitny ze srebrem“, „żendy“ do amazonek munduru wileńskiego, oraz „szlaczki“ podług posyłającego się deseniu. Wyrabiano tam „falbany“ do sukien damskich, materye na kamizelki i spodnie, pasów zaś mnogie rozróżniano gatunki. Pasy „chińskie w kolorze lewym *(sic)* srebrne i złote“, wartości od 10—30 dukatów, „paryskie“ w czterech gatunkach: „pół sute, przez pół ze złotem, o polach z jednej strony szaraczkowem, a z drugiej czarnem z orzechowem“; „sute ze złotem i srebrem wpijawki (w pijawki) o polach z obu stron szaraczkowych,

po cztery kolory“; „sute czarne ze srebrem „wpijawki“ o polach granatowem i szaraczkowem“; „sute czarne ze złotem w „mihurki“ o polach ponsowych“. Oprócz tego tkano pasy „lekkie“, pasy ponsowe ze złotem „w karpią łuskę“ po dukatów 48, wreszcie pasy „francuskie“ ze złotem w różnych kolorach. Najwyższa cena pasów, jaką znajdujemy w regestrach, wynosiła 75 dukatów. Widzimy z nich również, jak wielką ilość rozdawano jako prezenta podczas sejmów i trybunałów. Pasy słuckie są może najdawniejsze, jakie u nas wyrabiano w kraju (str. 114). Początkowe okazy noszą nazwisko *Joannes Madzarski,* czasem z dodatkiem *„Me fecit Sluciae“*, lub tylko wyraz *„Słuck“* jako markę fabryczną. (380). Około 1780 r. poczynają nosić napis zazwyczaj ruski Leona Madżarskiego, lub tylko: ВЪ ГРД҃Ѣ СЛУЦКѢ. Zagadkowym jest tylko napis czasem napotykany Ф. К. С. Р. z dodatkiem СЛУЦКЪ. Wszystkie mają cechy wspólne. Są niemi wyraźne wpływy wschodnie i piękny dobór kolorów. Natomiast pasy oznaczone literami F S mają cechy odmienne, typ więcej zachodni i budzi się wątpliwość, czy je należy uznać za wyrób słucki, jak to dotychczas czyniono. Na nich powtarza się motyw wazy, o wiele rzadszy

na okazach niewątpliwie słuckich. Możnaby, jak sądzę, przypisać je fabryce S. Filsjeana w Kobyłkach, o której będzie poniżej. Dekoracya pasów słuckich wzięta jest pod względem układu wprost z pierwowzorów wschodnich. Składa się ona z trzech części, mianowicie z tła, obwiedzionego brzegiem ozdobnym i z dwóch „końców“ prostokątnych, takimże brzegiem otoczonych. W tle jest albo ornament nieskończony, jak karpia łuska, rzuciki, groszki, albo paski poprzeczne, odgraniczone przedziałkami. Paski te są bądź jednobarwne (380—1), bądź też wypełnione jakimś ornamentem geometrycznym, lub roślinnym. Zawsze wtedy naprzemian są odmienne paski, a często jest ich trzy rodzaje, czasem więcej i to różnych szerokości, co w wysokim stopniu urozmaica kompozycyę tła. Z motywów, w paskach napotykanych, najbardziej typowymi są: obramienia tureckie, wzięte z bram meczetów, czyli „miraby“, wśród których często znajdujemy krągłe tarcze, czyli słońca; wzór mięczaków, zapewne zwanych w Słucku „wpijawki“, wzięty bezpośrednio z pasów wschodnich; wreszcie motywy roślinne. W końcach są większe rozety (382), przypominające dywany wschodnie, lub też proste bukiety kwiatowe, drzewka kwitnące, czasem zwykłe

łodygi kwiatowe stylizowane skromnie, bukiety obwiedzione falistą wstęgą, albo pęki kwiatów palmetowo ułożonych, wyrastające z pni drzewnych, z wazonów, lub z innych akcessoryów. Ciekawą jest odmiana pasów słuckich zielonych (kolor nadziei) ze srebrem, które wyrabiano na pamiątkę konstytucyi 3 maja. Zwano je czasem „pozytywki". W obramieniach noszą one już cechy współczesnego kierunku neoklasycznego. Wszystkie pasy słuckie odznaczają się wyjątkowym połyskiem nici metalowej, która zawsze jest blaszką złotą lub srebrną, nawiniętą na nić jedwabną białą, lub najczęściej żółtą. Czasem jest ona zmieszana z osnową czerwoną, co nadaje śliczny odblask purpurowy, lub fioletowy, powierzchni litej. Tajemnica wyrobów słuckich polegać miała na zastosowaniu specyalnego maglu mosiężnego, przywiezionego przez Madżarskiego częściami w ukryciu z Konstantynopola, gdyż Turcy pilnie strzegli naśladownictwa swych magli. Później wyrabiano takie przyrządy na miejscu wedle owego wzoru, a liczba ich w fabryce słuckiej doszła do 25. Wszystkie pasy polskie mają właściwość dwustronności, wprowadzoną, jak sądzę, najpierw w Słucku, nie napotykaną przezemnie dotychczas na pasach wschodnich.

Uzyskaną jest ona przez wprowadzenie odmiennych barw na stronie odwrotnej, która przez to może być zarówno używaną jak strona główna. Technicznie otrzymuje się to zapomocą dodatkowej osnowy lub wątku, a stąd powstaje tak zwana tkanina podwójna. Szersze zaś pasy polskie są często czterostronne, gdyż każda strona podzielona jest na dwie połowy różnobarwne. Ponieważ takie pasy zawsze noszono przez pół na długość złożone, przeto jeden pas zastępował cztery oddzielne pasy o różnych barwach, które do każdego stroju umiano dobierać. Jedna, zazwyczaj czarna połowa, służyła jako żałobna, noszono ją na pogrzebach, lub w czasie bezkrólewia, na znak żałoby po zmarłym królu, inna zaś, srebrzysta i jasna, mogła być podczas ślubów, świąt, lub wszelkich zabaw użytą. Pasy czterostronne były więc praktyczne i dlatego w tak przeważającej liczbie znajdujemy je po naszych zbiorach. Właściwość ta powtarza się w wyrobach wszystkich późniejszych pasiarni.

Ze wstąpieniem Stanisława Augusta na tron 1764 r. miasta i miasteczka leżały w gruzach, kraj cały w ostatecznej był nędzy. Prace Komisyi skarbowej podnosić zaczęły przemysł i handel, oraz dochody krajowe. Do tego w znacznej mierze

przyczynił się król, okazujący zawsze wielką troskliwość o fabryki krajowe. Przyznać mu należy na polu przemysłu zasługę wielką, nie mniejszą może od najznakomitszych monarchów, twórców przemysłu w krajach i chwilach szczęśliwszych. Obok założenia fabryki porcelan Belwederskich, mennicy i ludwisarni, jednem z pierwszych dzieł panowania była „Kompania manufaktur wełnianych". Założono szereg fabryk sukien, kapeluszy i pończoch, farbiarnię i postrzygalnię. Przedsiębiorstwo to, na wielką skalę obmyślane na zasadach postępowych, upadło dla braku uzdolnionych i sumiennych rzemieślników, oraz umiejętnego kierownictwa. Złe interesa zmusiły je do likwidacyi w 1771 r. Przemysł krajowy znalazł jednak energiczną podporę w osobie Antoniego Tyzenhauza, podskarbiego nadwornego. Oprócz wielu zakładów, drukarni i fabryk, założył on najpierw w swoich Postawach fabrykę płócienniczą i papiernię, w Szawlach fabrykę płócien, w Brześciu Litewskiem królewską fabrykę sukna. Najznakomitszem jego dziełem były królewskie fabryki grodzieńskie, raczej dwie osady w dobrach stołowych: Horodnica i Łosośna koło Grodna. Powstało tam aż 23 fabryk. Fabryka jedwabna miała 62 warsztaty, do pasów

polskich w fabryce persyarskiej było 24 warsztatów, do drutu srebrnego i złotego 10, gdzie wyrabiano galony wynalazku samego króla. Oprócz tego były liczne warsztaty płóciennicze i sukiennicze. Sukno wyrabiali Niemcy i Niderlandczycy. Była też fabryka pończosznicka, koronkowa, kapelusznicka, farbiarnia jedwabna i płócienna, drukarnia płócienna, blech lniany i wiele innych oddziałów różnorodnych. Robiono tam koronki na sposób brukselski nawet ze złota i srebra, ordery polskie, siatki na konie, szlify, tasiemki do lasek, sznurki złote, wstążki, guziki, szlaki, chustki jedwabne, któremi rusinki głowy owiązywały, kamizelki ze szlakami, a zarazem atłas pikowy, półatłasek, kitajkę, dymę, materye lite, grodetury, muśliny i gazy. Korzon wydał podobiznę dywanu z herbem i cyframi Tyzenhauza, zapewne, że w persyarni horodnickiej wykonanego. Wyrabiano również tam aksamit na sposób lyoński pod kierunkiem Francuza w tym celu sprowadzonego. Obicia jedwabne stąd również pochodziły, jakoteż i kamloty, czyli materye z włosów kozy angorskiej, używane do żupanów, kontuszów i damskich ubrań. Kamlotarnia była także w Zaleszczykach, majętności ojca Stanisława Augusta. Do persyarni

grodzieńskiej powstałej w 1765 roku sprowadzono robotników z Niemiec i Hollandyi. Robotników ogółem naliczono 3000. Dozorców i kierowników siedmdziesięciu. Byli to wyłącznie cudzoziemcy: Francuzi w warsztatach jedwabnych, Niemcy w sukienniczych, Włosi i Belgowie do malowania, Szwajcarzy przy bielnikach i t. d. Inspektorem generalnym był Jakub Becu. Płaca rzemieślników fabrycznych wynosiła około 900 złp. rocznie. W persyarni płaca robotnika przy każdym warsztacie wynosiła 50 dukatów rocznie. Król zwiedził te fabryki 1777 roku i zàmawiał tam aksamit i koronki dla swych strojów, a zwłaszcza dla ubioru, który przywdziewał w dniu swych imienin, oraz uroczystości na cześć św. Stanisława, wspaniale zawsze w Warszawie obchodzonej. Dla wytworzenia rękodzielników wzięto ze wsi 300 chłopców i 100 dziewcząt, których uczono też czytania, pisania i arytmetyki. W 1780 roku upadają grodzieńskie fabryki królewskie, wraz z dymissyą Tyzenhauza, straty ogromne skarbów Rzeczypospolitej i króla pociągając za sobą. Pozostały jeszcze do 1794 r. fabryki: złota, persyarska, karetarska, kart i sukienna, wraz z farbiarnią i przędkarnią, pod nazwą „Manufaktur Grodzieńskich“. Chaotyczne nagromadzenie różnorodnych

warsztatów bez rachunku, bez kontroli technicznej i wygórowane płace robotników były dowodem, że Tyzenhauz złym był wykonawcą zamiarów królewskich. Głównym jego błędem było skupienie wszystkich fabryk w Grodnie i Horodnicy. Wysokie cła polskie, niedostateczna obrona prawna i poniżanie ludzi trudniących się handlem i przemysłem, brak zachęty, grabieże wojenne i złe pieniądze, nie dozwoliły rozwinąć się wytwórczości krajowej. Wolność cła dla szlachty była dalszem utrudnieniem. Jedyna bowiem część ludności, która miała znaczenie i majątek, wszystko sprowadzała sobie z zagranicy. Jednakże od wstąpienia na tron Stanisława Augusta poważnie myślący ludzie starali się usunąć te braki. Sejm konwokacyjny 1764 r., przeprowadzając plan reformy Czartoryskich, zniósł przywilej cłowy szlachty, ustanawiając komisye skarbowe, ale chytry Fryderyk II umiał przeszkodzić wykonaniu tej uchwały. Panowie polscy, widząc potrzebę wyswobodzenia się z zależności ekonomicznej od niego, zrozumieli potrzebę zakładania fabryk krajowych prywatnych. Czartoryscy założyli w Staszowie fabrykę sukienną, a także w Wołczynie i Korcu, gdzie również powstała sławna fabryka porcelany, oraz płóciennicza i kapelusznicza.

Potoccy założyli całą osadę fabryczną sukienniczą w Machnówce, w Cudnowie fabrykę fajansów, na Pradze sukienniczą, w Tulczynie fabryki sukien, płócien, siodeł, powozów i broni palnej, w Mohylowie win krajowych, w Niemirowie zaś fabrykę skór, sukien, strzelb i szabel, kapeluszy, perkali, gdzie również robiono chustki indyjskie i obicia płócienne, znane w całym kraju. Pracowało tam około 300 robotników. Król zwiedzał fabrykę 1787 r. i pochwalił jej dyrektora. Wyroby jej rozchodziły się po Niemczech, Rossyi i Turcyi. Przeszła później do firmy Amiet et Cie. Sapiehowie założyli w Różannej fabrykę atłasów, jedwabnych materyj, obić jedwabnych, pasów polskich, sukien, płócien i świec jarzących, gdzie też robiono obrusy na największe stoły, serwety i inne wyroby w różnych wzorach, zwłaszcza z herbami, a w Kodniu otworzyli fabrykę sukienniczą o znacznej produkcyi. Poniatowscy założyli fakrykę sukien i jedwabiu w Korsuniu i w Taraszczy, zwierciadeł w Sachnówce. Dziełem prymasa było zawiązane w 1788 r. „Społeczeństwo fabryki krajowej płócienney“ w Łowiczu, gdzie wyrabiano płótna i bieliznę stołową. Jacek Jezierski, kasztelan łukowski, przyczynił się znakomicie do podniesienia

przemysłu krajowego, zakładając szereg fabryk. Lubomirscy mieli w Przeworsku fabrykę obić jedwabnych, Platerowie w Krasławiu na Litwie fabrykę kobierców, aksamitów i adamaszków, do której sprowadzono robotników z Warszawy i Niemiec. U ks. Michała Kleofasa Ogińskiego robiono w Sokołowie, w woj. podlaskiem, tkaniny jedwabne, a później pasy polskie. Muzeum ks. Czartoryskich posiada wspaniały brokat srebrny z religijnemi przedstawieniami, w pięknych obramieniach, w którym wytkany jest herb Ogińskich i litery, oznaczające wojewodę Trockiego. Pochodzić on może z owej fabryki i przynosiłby chlubę produkcyi krajowej. W Dębowcu koło Dukli była wielka fabryka rąbków, używanych na welony, komże i t. p. Rąbki dębowickie tak były sławne, że zamawiano je do Anglii i Francyi. Wyrabiano je także w Żmigrodzie.

Dopiero po wielu trudach szczęśliwie w 1775 roku udało się przeprowadzić cło generalne, powzięto też korzystną uchwałę, że szlachcic, kupiectwem się trudniący, szlachectwa swego utracać nie będzie. Oprócz tego powoli zaczął się wyrabiać przemysł miejski. W Wielkopolsce, gdzie przetrwały dawne tradycye, zakwitła produkcya sukiennicza. Rawicz, Zduny, Leszno, Obierzyska, Nowy

most mają wielkie powodzenie. Kraków prowadzi rozgałęziony handel suknem. Wschowa wyrabia płótna, w Poznaniu fabryki jedwabne i wełniane zakładają. Małopolska i Mazowsze [1]) podobnież idą naprzód. W Bojanowie było 250 majstrów sukienniczych przy 175 warsztatach. Wysyłano za granicę po 10.000 postawów sukna około 420 tysięcy zł. wartości. W Warszawie, obok fabryk powozów i innych, powstaje na Pułkowie pod Marymontem fabryka cyców, czyli perkali, Leonarda i Senapiusa. Wyrabiali oni materye na kamizelki, żupany, wybicie karet i pokojów, nawet z sylwetkami „podług własnych deseni“. Obicia

[1]) W Potoku koło Warszawy założył Fr. Bog-Leonhardy fabrykę chustek, kartunów, pasków i sukień damskich. Pracownie koronek były w Wieluniu, Radymnie, Bóbrce i Bobowej. W Piaskowie koło Lublina żydówki wyrabiały koronki. W całym podgórskim kraju robiono płótno żaglowe, które w handlu gdańskim zajmowało ważną rubrykę. Sukno robiono w całej Polsce. Sławne były fabryki sukienne ziemi wschowskiej, wełniane tkaniny w sulmierzyckiem i kaliskiem, drelichy jędrzejowskie, które wywożono do Węgier, Czech, Rossyi, a nawet do Włoch; płótna gorlickie w sandomierskiem. Gatunek sukna, zwany baja, wyrabiano w Krakowie, Kromołowie, Rożanie i Załościach we fabryce

płócienne, jakoteż papierowe, robiono w Dworku pijarskim na ul. Długiej. Oprócz tego były w Warszawie 4 fabryki sukna, cech kapeluszniczy, 2 fabryki nici ze srebra i złota, oraz tasiemek i 6 fabryk wyrobów jedwabnych różnego rodzaju. Wogóle za Stanisława Augusta było w Polsce fabryk wyrobów bawełnianych 5, wełnianych 48 przeszło, lnianych i konopnych 9, jedwabnych i złotych kilkanaście, nie mówiąc o przemyśle pasów polskich, któremu obszerniejszą wzmiankę poświęcimy. Pomijam tu oczywiście całe mnóstwo fabryk nie mających nic wspólnego z przemysłem tkackim, które w XVIII w. u nas powstały.

Ignacego Miączyńskiego. W ostatnio wymienionem miejscu rocznie produkowano więcej jak 2000 sztuk sukna, bai i kołder angielskich. Sprowadzono zaś maszyny z Anglii. Płótna wyrabiano oprócz tego w Białej, Białej Cerkwi, Bielsku, Dawigródku, Glinianach, Jaśle, Jędrychowie, Kętach, Komborni, Korczynie, Rzeszowie, Sokołowie, Szawłach, Sarnowie, Szczercu, Tulczynie, Zaleszczykach i Żółkwi. Perkal wyrabiano także w Kromołowie, Strzyszowie i Ludnie. Farbiarnie sukna i jedwabiu były w XVIII w. w Grodnie, Krakowie, Niemirowie, Stawiskach, Warszawie i Lesznie. Około 1784 r. założyli w Poznaniu fabryki materyi jedwabnych Ferdynand Bokin i bankier Klug.

Za Stanisława Augusta skarbiec koronny zawierał ogółem 156 sztuk kobierców. Między nimi było 21 arrasów „Potopu“, 11 sztuk z herbami, 47 szpalerów, 12 taboretów, 15 z cyfrą S. A. *(Sigismundus Augustus)* i 50 różnych. Na żądanie króla wydane one zostały „do adornowania pokojów J. K. Mości w zamku warszawskim“. Odpis konnotacyi wydanego obicia „potopowego“ Rzeczypospolitej zamieścił Rastawiecki w *Bibliotece warszawskiej,* z roku 1853, tom I. Z Warszawy wywiezione zostały wraz z biblioteką Załuskich do Petersburga w 1794 r. Tam były one przez kilkadziesiąt lat w pałacu Taurydzkim, a dopiero w 1860 r. rozdzielono je na cztery części. Główna znajduje się w cesarskim pałacu w Gatczynie, reszta zaś w Muzeum stajen cesarskich, Akademii sztuk pięknych i Dyrekcyi teatrów cesarskich. U nas była w Warszawie fabryka pięknych gobelinów F. Glaizego, w pierwszej połowie XVIII w., z której pochodzi 5 ornatów w katedrze płockiej, a 3 w krakowskiej, sprawionych przez biskupa Andrzeja Załuskiego w 1745—48 r. Muzeum ks. Czartoryskich z tejże pracowni posiada gobeliny ze scenami z żywota św. Stanisława, przetykane złotem i srebrem, pochodzące z daru tegoż biskupa dla

kościoła św. Stanisława Kostki w Rzymie. Noszą one herby Załuskiego i napis: *F. Glaise a Cracovie.* Wnosić z tego można, że była to pracownia przenośna. Gobelin należący do Gabinetu archeologicznego Uniwersytetu Jagiell. z herbami Czertwertyńskich i Olizarów może również z polskiej fabryki pochodzić. Istniały bowiem fabryki gobelinów w Horochowie na Wołyniu i u Lubomirskich w Łańcucie. Znane są figuralne szpalery wyrobu fabryki książąt Ogińskich w Słonimiu. We wsi Bieździatce była szpalernia około 1760 r., założona przez Aleksandra Romera, po którym pozostał ornat gobelinowy, przedstawiający Ukrzyżowanie w kościele w Biezdzedzy, z datą 1768 r. i herbem fundatora, a oprócz tego ciekawy testament ze spisem gobelinów w wielkiej ilości. Znajdujemy w nim wzmiankę o „obiciu nad łóżko szpalerową robotą z herbami złotem przerabianymi“, o obiciu na salę i 24 krzesła i t. d.

W Sidlu, Krasławiu, Nieświeżu, Sokołowie, Sochaczowie i Warszawie robiono dywany i kobierce w XVIII w. zapewne w rodzaju wschodnim. Wyrabiał je również Madżarski w Słucku, jak wiemy z jego umowy, a niektóre z tych fabryk już wspomniane były poprzednio. W Krakowie założył kanonik Sierakowski w 1786 r. fabrykę sukienną

„żebracką“, gdzie dla Stanisława Augusta wyrobiono mały kobierzec z jego herbem. W Januszpolu była domowa pracownia kobierców, z której jeden ofiarowano St. Augustowi. Kościuszko zwiedzał tę fabrykę w 1791 r. i sam wybrał kolor tła kobierca, który dla niego miano zrobić. Znane są oprócz tego kobierce o typie krajowym, (patrz str. 16 i 104). W Peczarze są dywany z herbami Potockich i Mniszchów, w muzeum ks. Czartoryskich dywan kwiatowy niewątpliwie polski. Rozpowszechnione też były wyroby perskie i tureckie. Obok słynnych dywanów Gabinetu archeologicznego Uniwersytetu Jagiellońskiego, posiada Muzeum techniczno-przemysłowe bardzo cenny kobierzec perski, przetykany srebrem na tle aksamitnem, o wzorze wielkich stylizowanych gwoździków. Ale przedewszystkiem jest tam niezrównanej piękności makata, tkana nader gęsto złotem, srebrem i kolorowymi jedwabiami, o pysznych wzorach kwiatowych, jakoby przesłana przez szacha perskiego Stanisławowi Augustowi.

Już na str. 113 podniosłem moment, w którym pasy jedwabne i lite u nas się rozpowszechniły, a następnie podałem wiadomości o znakomitej pasiarni słuckiej, zwanej „najsławniejszą w narodzie“

(str. 148). Wyroby słuckie za pierwowzór służyły innym fabrykom, powstającym po całym kraju pod koniec XVIII w. Dzieje tych licznych warsztatów nie są dokładnie dotychczas zbadane. O wielu z nich wiemy tylko, że istniały. W Gdańsku była fabryka Besch'a, której wyrobem jest śliczny pas Nr 398, oraz fabryka Salzhübera w przedmieściu Szydłowcu (Schidlitz), gdzie pracowało 80 robotników. Wyroby jej znajdują się w muzeum w Gdańsku i w Crefeld. W Przeworsku założyła pasiarnię około 1780 roku Zofia z Krasińskich Lubomirska, sprowadziwszy robotników z zagranicy. W Drzewicy (około 1760 r.) takąż założył Szaniawski, starosta kąkołownicki i uzyskał na nią w 1766 r. przywilej królewski. W Kutkorzu u chor. żydaczowskiego Antoniego Łączyńskiego, w Międzybożu Sieniawskich, potem Czartoryskich miały być również pasiarnie. W Sokołowie założył ks. Michał Kleofas Ogiński pasiarnię, do której sprowadzono robotników z Montbeillard. Król ją oglądał w 1793 roku. Pasy tego warsztatu mają zachodnią naturalistyczną cechę, a noszą markę: *Fabryka Sokołów.* Robiono tam również chustki jedwabne. W Różannej, znanej nam już majętności Aleksandra Sapiehy (patrz str. 161), obok materyi jedwabnych

wyrabiano pasy polskie. Wiemy również, że w Grodnie, wśród fabryk królewskich wyrabiała je fabryka persyarska (str. 158). Powstała ona w 1765 r., a tkano w niej pasy dla oficerów, podług barwy mundurów. Robotnicy niemieccy i holenderscy pracowali tam przy 24 warsztatach. Uhnów, należący do Dzierżków, posiadał fabrykę pasów, z których jeden znajduje się w zbiorach hr. Czapskich (397). W Żmigrodzie koło Gorlic u Radziwiłłów, w Sokalu, Stanisławowie (1755), Brodach były mniejsze warsztaty. Muzeum przemysłowe we Lwowie ma jedwabny pas z napisem: *Fe. Jan Markonowicz anno 1701*, coby wskazywało na istnienie warsztatu takiego prawdopodobnie we Lwowie. Data jednak wydaje mi się wątpliwą (czy nie 1761?). Są nawet pasy ze znakiem: *„Jakub Piotrowicz à Constantinopol“*, dowodzącym istnienia tam polskiej pracowni, oraz pasy, oznaczone różnemi markami, dotychczas nieokreślonemi, jak S. I. i inne. Znane są oprócz tego napisy *à Paris* na pasach, co mogłoby dowodzić, że je w Paryżu wyrabiano. Zdaje się jednak, że pochodziły ze Słucka, gdzie robiono gatunek pasów, zwany „paryski“.

Obok tych mniejszych fabryk i warsztatów były jednak zakłady, które współzawodniczyć mogły

pięknością i ilością swych wyrobów ze sławną pasiarnią słucką. Początek ich istnienia zawdzięczamy niejakiemu Selimandowi, pochodzącemu jakoby z Lyonu. Poszukiwania źródłowe na miejscu nie dały nam żadnych o nim wiadomości; był to więc może prosty robotnik lyoński. Początkowo osiadł on w Korcu i wyrabiał pasy oznaczone: *Selimand a Korzec.* Zapewne, że ten sam przemysłowiec czasami Solimondem nazywany, jest twórcą znakomitej fabryki w Kobyłkach, założonej przez Solimonda z Lyonu w 1782 r. Wyrabiała ona co miesiąc 50—60 pasów jedwabnych na wzorach francuskich i perskich, a w kraju i zagranicą miała znaczny odbyt. Następnym kierownikiem tej fabryki był sławny Jakub Paschalis, który wkrótce opuścił to stanowisko i własną nową założył pracownię. Natomiast Kobyłki przeszły na własność S. Filsjeana i przetrwały do 1794 r. jako jedna z najlepszych fabryk pasów polskich. Z niej pochodzi jednostronny świetny pas złoto i srebrnolity, zapewne kopiowany wedle wzoru perskiego Nr 392, który uderza bogactwem i subtelnością wzorów, doborem barw, ich harmonią i żywością. Zupełnie podobnym okazem jest pas w Muzeum ks. Czartoryskich Nr 723. Inne wyroby Filsjeana,

jak znajdujący się tamże pas Nr 707, z Orłem białym, z Ciołkiem i monogramami S. A. R. wśród trofeów wojennych, wykonany prawdopodobnie na pamiątkę odwiedzin Stanisława Augusta, lub takiż pas z Pogonią litewską w zbiorach Andrzeja hr. Potockiego, dowodzą wielostronności pomysłów i kompozycyi kierownika tej fabryki. Z niej pochodzą Nra 391 i 393. Na kobylskich pasach znajdujemy ornamentykę o przeważającym typie zachodnim. W końcach często są skrzyżowane gałęzie palmy stylizowanej, kwiat fiołka, róży, zwłaszcza cyklamenu, gałązki wawrzynu i festony, a także i medalioniki z główkami. Charakterystyczne są pasy tej fabryki z papugami, o żywym kolorycie jasno zielonym, czerwonym i niebieskim na tle złotem. Na podstawie tych cech ogólnych trzy pasy naszego zbioru, nie oznaczone żadną marką, zaliczam do wyrobów Filsjeana w Kobyłkach. (394—6).

Tymczasem były dyrektor tej fabryki. Jakub Paschalis, nabywszy w okolicach Warszawy dobra Zielonki, w 1790 r. założył równie znakomitą pracownię we wsi Lipkowie, do tychże dóbr należącej. Był on również, jak Madżarski, Ormianinem i pochodził z miasta Takatu w Małej Armenii. Podobnie jak swój słynny poprzednik, zupełnie

się spolszczył. Fabryka jego zażywała znacznego rozgłosu, tak, że król go obdarzył, w nagrodę zasług na polu przemysłowem, szlachectwem d. 8 marca 1791 r. Nadany mu herb Jakubowicz równocześnie z tem nazwiskiem, przedstawia baranka wielkanocnego z czerwoną chorągiewką i staje się odtąd znakiem fabrycznym (387) wyrobów Paschalisa wraz z literami P. I. (Paschalis Jakubowicz). Indygenat Jakubowicza może był upamiętnieniem wizyty, „którą król J. M. i wielu prawodawców Sejmu sławnego swą przytomnością zaszczycić raczyli, na znak przychylności dla ludu i rękodzieł“, jak głosił napis, do niedawna dochowany na starym budynku fabryki w Lipkowie. Jakoby zniszczoną ona została w 1794 r. O ile ta fabryka w swej historyi wiąże się z Kobyłkami, o tyle jej pasy różnią się od pasów Filsjeana. Gdy tamte dążą do naturalizmu i noszą wyraźne piętno czasów Ludwika XVI, wyroby Paschalisa zachowują dawniejszą stylizacyę o typie pseudo-chińskim. (388). Ornament najczęściej jest tu geometryzowany, o ostrokątnych załomach konturów. Oryentalne wpływy poznajemy w bukietach kwiatów okazałych, podobnych do złocieni, czyli chryzantemów, oraz w bardzo częstem użyciu stylizowanego gwoździka i tulipanu.

Zachodnia ornamentyka dodaje tylko akcessorya, jak: liry, obramienia prostokątne, wstęgi, kokardy i kratkowane podstawki bukietów końcowych, a przedewszystkiem wazy i wazoniki, z których palmetowo wyrastają bukiety egzotycznych kwiatów. Poprzednio na str. 67 zaznaczyłem ważność tego motywu w epoce renesansowej i przechowanie się jego w polskiej ornamentyce ludowej, oraz na pasach. Dodać tu muszę, że już w epoce późnego antyku znajdujemy wazy jako ośrodki wzoru tkackiego. Sztuka bizantyjska utrzymała ten motyw, jak to widzimy na mozaikach współczesnych bazylik. Dzięki temu dotrwał on do epoki renesansowej, w której do wysokiego doszedł rozkwitu. W owej epoce zamienia się starożytna pękata urna na ozdobną wazę, umieszczoną na wysmukłej nóżce, a dodane wtedy uszy i bogate ornamenty czynią z niej wybitny motyw dekoracyjny. W tej właśnie formie renesansowej z uszami znajdujemy wazy na pasach polskich. Do wzoru tkackiego mogły się w ogóle wazy dostać z dalekiego Wschodu, gdzie w Chinach i Japonii wazy bronzowe i porcelanowe tak wielkie pole przemysłu artystycznego zajęły. Występują też one w tamtejszych tkaninach, a zarówno Dreger, jak i Max Heiden, uważają za

uzasadnione przypuszczenie, iż do europejskiej tkaniny przybyły one drogami wschodniego importu. Wreszcie podnieść trzeba widoczne w wyrobach Paschalisa naśladownictwo Słucka w środkach technicznych. Efekt wywołany jest często przeciwstawieniem tła złotego z czarno-brunatną nitką tła odwrotnego. Ten system „wzajemny“ *(reciproque)* daje rezultaty wyborne wobec silnego połysku metalowej nici, maglowanej również metodą słucką. W ornamentyce obu fabryk wiele znajdujemy cech wspólnych, których niepodobna tu analizować. W naszym zbiorze jest czterostronny pas złotolity wspaniały, świetny swym połyskiem złota i świeżością barw, oznaczony marką: *Paschalis.* (386). Tej fabryce przypisać można także Nra 389 i 390.

Szereg pasiarni zamyka Kraków, w którym była słynna fabryka Franciszka Masłowskiego, a obok niej warsztaty Daniela Chmielewskiego, Antoniego Puciłowskiego, Józefa Trajanowskiego i Jana Kantego Stummera. Podczas gdy w innych miejscowościach pasiarnie prowadzone były przez cudzoziemców lub spolszczonych Ormian, fabryki krakowskie były polskie, czysto lokalne. Taką przedewszystkiem była pasiarnia założona przez Franciszka Kajetana Masłowskiego, szlachcica herbu

„Samson“, pochodzącego z Kobyłek pod Warszawą, gdzie też się tkania pasów wyuczył. Założona w domu przy ulicy Grodzkiej (dziś Nr 42), należącym obecnie jeszcze do rodziny Masłowskich, uzyskała ta fabryka przywilej Stanisława Augusta 27 lutego 1787 r., nadający jej w przeciągu lat 20, na obszar Krakowa, Kazimierza, Stradomia i Kleparza, monopol wyrobu „pasów i szlaków ze złota, srebra i jedwabiu, ciągnionych na wzór słuckiej fabryki“. W r. 1810 d. 15 maja maluje Michał Stachowicz portret jej założyciela, przechowywany w rodzinie. Na stare lata zwinąwszy pasiarnię, umiera Masłowski 12 kwietnia 1830 r. mając lat 72 w drugim swym domu przy ulicy Wesołej, gdzie w parę lat przed śmiercią otworzył handel win. Pasy jego odznaczają się pewnym typem „krakowskim“, koloryt ich jaskrawy, często źle sharmonizowany. Motywy nieraz nowe, jak wzór poziomki, lub romby o kolisto wycinanych brzegach. W końcach są oryginalne duże kwiaty, powtarzające się tylko u Chmielewskiego. Muzeum Narodowe ma cztery pasy Masłowskiego. Jeden z nich (399) o ciekawym motywie kwiatów z wazonami w brzegach dookoła. Z innych krakowskich warsztatów, pasy Chmielewskiego mają

charakterystyczne wady, dozwalające z łatwością je rozpoznać. Łodygi kwiatowe, tworzące zazwyczaj szkielet ornamentu, są na nich cienkie i niepewnie, kątowato rysowane. Kontury kwiatów przeważnie są czarne. (403). Dalekiem jest to od subtelnych i giętkich linii ornamentów wschodnich, tak umiejętnie naśladowanych przez Filsjeana. Cechy wyrobów Chmielewskiego nosi okaz 404 naszego zbioru. Puciłowskiego wyroby mają suchą stylizacyę, przypominającą współczesny nasz modernizm (por. Nr 405).

Zapotrzebowanie pasów było tak wielkie, że udawać się po nie musiano do pierwszorzędnych fabryk zagranicznych. W Lyonie wyrabiał dla Polski tkaniny i pasy Pierre Toussaint Déchazelle, rysownik fabryczny, ur. 1751 r., † 1835 r., uczeń malarza kwiatów Douay. Wyrobów jego poszukiwano na targach Frankfurtu i Lipska, a także w Polsce i Rosyi. Najbardziej przyczyniły się do wzbogacenia jego fabryki, wyrabiane dla Polski pasy, wedle wzorów tureckich, tak dobrze, że niemożliwem było poznać, że we Francyi zostały utkane. Przez czas dłuższv zajmował się wyłącznie wyrobem i kompozycyą „polskich" pasów, którym zawdzięczał większą część swego majątku.

Sprowadzał modele z Konstantynopola, próbki z Persyi i Chin, aby najdoskonalej naśladować tkaniny tych krajów. Za pośrednictwem barona de Geramb otrzymał on ważne zamówienia dla Katarzyny II. Drugim artystą, pracującym dla Rosyi, był wspomniany już Philippe de la Salle (1723—1803), który utkał sławne portrety osobistości rosyjskich, między innymi cesarzowej. Być może, że w Polsce znajdują się również jego wyroby, na które dotychczas nie udało się natrafić.

Oprócz poprzednio wymienionych pasów mamy w naszym zbiorze egzemplarze, nie oznaczone żadną marką. Dwustronny, srebrnolity pas na tle kremowem jedwabnem (407), zapewne, był pasem ślubnym. Ciekawą jest w nim stylizacya ornamentu roślinnego zbita i ostra. Trzy kawałki pasa 406, na tle amarantowem, a odwrotnie szafirowem, mają rozsiane półksiężyce, których część wykonana srebrem i ozdobiona gwiazdką. Okazy Nr 408 i 409 odznaczają się pięknym doborem tonów i stylizacyą chińską. Nr 410 jest wyrobem ruskim. Przemysł pasów polskich upadł z chwilą powszechnego zarzucenia stroju narodowego. Dotrwał on więc tylko do pierwszych lat XIX wieku. Dlatego też na nim powinniśmy zakończyć dzieje tkactwa XVIII w.

Hafty w XVIII w. dozwalają nam, podobnie jak na tkaninach, odróżnić poszczególne epoki od siebie. Silny naturalizm i rytmiczność coraz wyraźniej tu występują, linia falista wydłużona zaznacza swą przewagę. Ważnem źródłem do poznania haftarstwa w XVIII w. jest dzieło, które wydał Charles Germain de Saint Aubin, p. t. *L'art du Brodeur* w 1770 roku. Znajdujemy tam podobizny haftów, na różne uroczystości wykonanych, oraz objaśnienia rozmaitych technik. Charakterystycznym szczegółem są tam opisane hafty dwustronne kościelne *(ornement d'église à deux endroits)*, wykonane na różnobarwnych tłach, co umożliwiało podwójny ich użytek. Najwymowniej dowodzi to upadku haftarstwa w tej epoce. Ulubionym podówczas był ścieg nakładany, czyli aplikacya (350, 353), często wykonana z wycinków wzorzystych tkanin, którą stosowano najczęściej do umeblowania. Również uprawiano *broderie en rapport,* czyli haft oddzielnie wykonany, a później nakładany, zwłaszcza dla strojów męskich. Lubiano pailletty w wielkiej ilości, często nawet różnokolorowe, lub z ciemnej stali, oraz szklanne rurki, zwane *jais.* W hafcie jedwabnym rozwija się coraz to większy naturalizm; nim wykonywano całe obrazy, a mamy nawet

projekty do nich, rysowane przez Franciszka Boucher. Wielki wpływ wywierają wtedy znakomite hafty chińskie i japońskie.

Jest to zarazem epoka haftu białego na płótnie, lub muślinie ażurowanym. W tej technice celowała Saksonia, a wyroby jej, zwane *point de Saxe*, po całym świecie się rozchodziły. Oprócz tego robiono tam znakomite roboty *à fils tirés* i w ogóle wszelkie hafty białe. Do ich rozpowszechnienia we Francyi bardzo się przyczyniła Marya Józefa Saska. Dom saski przynosi je do Polski. Muzeum techniczno-przemysłowe posiada suknię tiulową pięknie haftowaną z końca XVIII w. Około 1750 r. z Chin do Europy przeniesiono użytek warsztacika zwanego *tambour*, do tych robót używanego, odtąd też kwitną roboty łańcuszkowe, wykonane tąsamą drogą i zwane ściegiem tamburkowym, który znajdujemy na ornacie 343. W motywach haftu częstą jest wydłużona linia falista, którą znamy już z tkanin współczesnych. Obok tego motyw wstążki i kokardek jest cechą epoki Ludwika XVI. Wtedy klasycyzm występuje i w haftach pod postacią architektonicznego ujęcia kompozycyi, co widzimy w antependium Nr 354, gdzie całość wzoru wychodzi w splotach z kratkowanego kosza.

O ile stroje dam były stosunkowo mniej ozdobne od męskich w epoce zeszłej, o tyle teraz przybierają one pod względem przeładowania czasem zatrważające rozmiary. Opisy współczesne przedstawiają nam suknię ks. de La Ferté, sławnej z dziwactwa. Aksamitna ta suknia, koloru złota, upięta była w kształcie draperyi i przytrzymana motylami z porcelany saskiej. Przód z lamy srebrnej, wypukło haftowany, wyobrażał całą orkiestrę z różnymi instrumentami, na sześciu stopniach rozmieszczoną. Modelunek tego haftu był tak plastycznym, że widziano nawet wypukłość policzków muzykantów! Stroje męskie więcej były umiarkowane. Do najlepszych produkcyi ówczesnego haftu należą dworskie fraki i kamizelki zwłaszcza, w których najsubtelniejsze nieraz odkrywamy wzory. Przykład znakomity przedstawia haftowany strój ze Słonimia, Nr 370. Wykonany jest on złotem i paillettami na tle drobnowzorzystego ślicznego aksamitu w paski. Wzór składa się z rogów obfitości, z których wychodzą kwiaty i liście wybornie wykonane. W miarę wyrafinowania zbytku wzrastały wymagania, które stawiano wykonaniu szczegółów. Niektórzy wytworni panowie francuscy wysyłali do Chin swe ubrania, już zupełnie

przykrojone, dla wyszycia na nich haftów, o czem wspomina Saint-Aubin. Złoto i srebro występuje teraz pod różnemi postaciami: jako nitki, ziarna, perły, pailletty różnej wielkości, zwłaszcza zaś jako paski, listewki (348—9, 351), w formie t. zw. *bouillon*, fryzowane, a wreszcie jako łańcuszki i sznureczki. Do tego wymyślono jeszcze wiele nowych ściegów jedwabnych. Wielkie uroczystości ślubne na dworze francuskim dawały pole do obfitej produkcyi takich bogatych haftów, a przedewszystkiem zaślubiny Delfina z Maryą Józefą Saską. Pięknym okazem naszego zbioru są kawałki sukni bogato haftowanej na brunatnym jedwabiu o rzekach falistych srebrnych, Nr 365.

Hafty wełniane na kanwie, jako bardzo łatwe do wykonania drogą rachowania ściegów, rozpowszechniły się znacznie w XVIII w. Zmysł komfortu rozwinął się za Ludwika XV i dał początek różnym meblom, dotychczas nie znanym, jak: kanapy, *causeuses, tête à tête*, a następnie ulubione podówczas *bergères*. Kształtne te rozmaite meble obijano albo prawdziwymi *tapisseries*, czyli wyrobami gobelinowymi, albo też owymi haftami na kanwie, wykonanymi ściegiem zwanym *point de tapisserie*. Części figuralne w nich były jedwabiem

wypełnione *au petit point*. Technika ta, uprawiana bardzo już za Ludwika XIV, dochodzi w XVIII wieku do europejskiego znaczenla. Ponieważ jest to najłatwiejszy ze wszystkich sposobów haftowania, przeto uprawiały go przedewszystkiem damy z wielkiego świata. Marya Leszczyńska z zamiłowaniem uprawiała sztukę igły, a w skarbcu katedry na Wawelu jest ornat z lamy srebrnej jej ręką haftowany. Nawet Marya Antonina wraz z Madame Elisabeth wykonały obicie do swego apartamentu dolnego w Tuileryach. Rewolucya zniszczyła większość zabytków haftu francuskiego. Z rozkazu władzy robotnice pruły najbogatsze okazy, aby zniszczyć wszelkie ślady monarchii.

Reprezentantami haftarstwa są w XVIII w. obok Francuzów Niemcy, zwłaszcza Sasi. Saint Aubin szczególniej podnosi hafty wiedeńskie. W Polsce były one powszechnie uprawiane po wiejskich dworach i miastach. W wielkich rezydencyach były zupełne pracownie haftarskie, jak n. p. w Dukli, gdzie dotychczas widzieć można w parafialnym kościele kilkadziesiąt ślicznie haftowanych ornatów, wykonanych staraniem Maryi Amalii z Brühlów Mniszchowej. Między aparatami kościelnymi znajdowały się bogate hafty, „ręką pierwszych

w kraju dam wykonane“. Kościołowi Kapucynów w Warszawie w 1745 r. ofiarowała ornat własnoręcznie haftowany Marya Anna, córka Augusta III. Ornat ten ozdobiony jest herbem królewskim, oraz napisem pamiątkowym. Szczegółem drobnym, lecz nie pozbawionym uroku, jest obicie do fotelu w Muzeum ks. Czartoryskich, z herbami Stanisława Augusta i napisem: *„Iovi solanti moesta Venus“*, haftowane „dla króla Stasia“ przez panią Grabowską. Oprócz tego haftowano we wszystkich miastach i miasteczkach; obok dawniejszych, były w XVIII w. cechy haftarskie w Piotrkowie i Kowlu. W Częstochowej braciszek zakonny Makary Szpakowski wyszył sukienkę dyamentami dla obrazu cudownego, zwaną brylantową, oraz drugą w piękne wzory perłami i drogimi kamieniami, które dotychczas zdobią naszą narodową relikwię. W Grodnie w fabryce Tyzenhauza również uprawiano haftarstwo na wielką skalę. Mamy liczne wzmianki, że w połowie XVIII w. zajmowali się jeszcze żydzi haftarstwem. W „Domu Matejki“ są pięknie haftowane złotem napierśniki żydowskie. W Brodach pracowało 9 haftarzy i 2 namiotników. We Lwowie namiotnictwo podówczas było w upadku, gdyż figurują tylko dwaj namiotnicy. Wspaniałym jest

w naszym zbiorze namiot z XVIII wieku hetmana Seweryna Rzewuskiego, rzadkiego typu czterosłupowego. Na jego dachu wykonany wielki herb „Krzywda“ Rzewuskich tąsamą techniką co reszta dekoracyi o typie wschodnim. Dowodzi to jego miejscowego pochodzenia. (355). Oprócz tego są wiadomości o haftarzach w Sieniawie, Jarosławi i o kobierniku w Kozowej. Kwitło też haftarstwo u ludu polskiego. Mieszkańcy Tyńca od wieków trudnili się haftowaniem, którego nauczyli się od Benedyktynów. W Żmigrodzie słynął przemysł tkacki i haftów złotem, srebrem i jedwabiami. Handel aparatami kościelnymi, tam wyrabianymi, rozszerzał się po całym kraju. Wyrabiano u nas także złotem tkane i haftowane czepce mieszczańskie. W Muzeum Narodowem znajduje się parę ich okazów (356) z XVIII w. W zbiorze hr. Czapskich jest piękny czaprak aksamitny, złotem i srebrem haftowany (344—5); haft kanwowy z zagadkowym napisem *F. Sophia Königin aus Polen* (347), oraz velum haftowane jedwabne, na którem czytamy: REX REGUM EXAUDI PRAECES STANISLAI AUGUSTI REGIS POLONIAE (348).

D) WIEK XIX.

Ostatnie lata od wybuchu wielkiej rewolucyi w 1789 r. należą już do historyi XIX wieku. Polityczne i społeczne życie Greków i Rzymian staje się ideałem tej epoki, popierając przemożnie zwrot sztuki ku wzorom antyku, jaki w poprzedzającym okresie wybitnie się zaznaczył. W architekturze uważano formy klasyczne za jedyne, naturalnie uzasadnione, rozwiązanie konstrukcyi; badanie praw natury i stosowanie się do nich było myślą przewodnią oświeconego społeczeństwa pierwszej ćwierci XIX w. Zwycięża więc na całej linii zupełny naturalizm. W dekoracyi tkanin przeważa oczywiście forma architektoniczna. Linie usychają coraz bardziej, ograniczając się do szlaków obwodzących. Dlatego też tak często używano gładkich materyi w paski. Są one charakterystyczne dla tej epoki, a stosowano je nawet do wojskowych mundurów. Pod wpływem idei rewolucyjnych ustępuje sentymentalizm doby poprzedniej, oraz zamiłowanie do ciszy domowego ogniska. Wszystko nosi cechę publiczną, przedstawia frazę krasomówczą. Wiązki liktorów łączą się z czapką frygijską i innymi symbolami. Wzory ubogie za konsulatu stają

się jednobarwne. Są to przeważnie gwiazdy, rozety i wedle antyku skopiowane palmetty. Draperye z takich tkanin zdobią mieszkania kompozycyi Kraffta.

Przemysł tkacki, który był ustał zupełnie podczas rewolucyi, odżywa dopiero pod cesarstwem (1804—1815) dzięki zapobiegliwości ministra Chaptala, znanego chemika. Produkcya jedwabiu krajowego zostaje potrojoną. Kiedy za Ludwika XIV wynosiła ona rocznie zaledwo 100.000 klgr., na początku XIX wieku daje 500.000 klgr. surowego jedwabiu. Napoleon w 1804 r. wskrzesił fabrykę gobelinów jako zakład cesarski i zamówił szereg kobierców dla swych zamków. Wtedy właśnie wynajduje Jacquard 1805 r. nowy warsztat tkacki, który wywołuje w tej gałęzi przemysłu zasadnicze zmiany. Przed tym wynalazkiem każdy warsztat potrzebował trzech robotników. Jeden z nich, t. zw. *tireur de lacs,* musiał ciągle podnosić, krzyżować i ciągnąć nici, stojąc wśród całego ich, różnokolorowego, labiryntu, najeżonego igłami, haczykami i przyrządami, w pozycyi nieraz bardzo niewygodnej. Dzięki nowemu odkryciu, owa robota, dla organizmów zabójcza, a powierzana zazwyczaj dzieciom, dla szczupłości miejsca w warsztacie, została raz na zawsze usunięta z wszelkich fabryk

tkackich, dając zarazem tkaczowi, zarówno jak i rysownikowi wzorów, zupełne panowanie nad swoją maszyną. Odkrycie Jacquarda jest najznakomitszem udoskonaleniem techniki tkania wszelkich, bez wyjątku, materyi. Odtąd umożliwia ona najdelikatniejsze cieniowania, a zwolniona z dotychczasowych trudności, opanowuje wszelkie wzory, które ciągle dążą do osiągnięcia naturalizmu zupełnego. Dla czasów cesarstwa charakterystycznemi są draperye, często białe, otoczone szlakami i ozdobione frendzlami, lub kutasami, o niezaprzeczonej teatralności układu, tak dla tej epoki znamiennej. Są one architektonicznie upięte, a ich szlaki, o motywach ściśle klasycznych, zazwyczaj jednobarwne. Dla tych draperyj jedynie można było użyć gładkich tkanin, lub zdobnych drobnymi rzutami. Gładkie tkaniny, z architektonicznemi obramieniami, są także cechą strojów damskich tych czasów. Męskie ubiory również mają tkaniny bez ozdób. Tylko państwowi urzędnicy noszą haftowane brzegi, o wzorach naturalistycznych, jak je widzimy na wspaniałych portretach Gérarda, lub niezrównanych miniaturach Isabeya. Charakter tych ubiorów oficyalnych dochował się aż do naszych czasów. Tkaniny meblowe i ścienne są

ściśle w kompozycyi swej zastosowane do powierzchni płaszczyzny, którą zdobić mają. Rzeczą oczywistą, że tego rodzaju „dopasowane“ materye przeważnie tylko dla panujących, lub dla najbogatszych mogły być wykonane. Dla dworu napoleońskiego pracowały głównie zakłady lyońskie, tam też w *Palais du Commerce* dochowały się najpiękniejsze wzory. Dla oszczędności ograniczano się zwykle do tkanin drukowanych. Cieńsze wyroby tego rodzaju drukowano techniką miedziorytniczą na atłasie i następnie kolorowano. Wojny i przewroty XIX wieku zniszczyły prawie wszystkie okazy owej epoki, będące teraz rzadkością. Mamy więc mało tkanin bogatszych w stylu *Empire*. Znajdujemy na nich przeważnie rozety, gwiazdy, napoleońskie pszczoły, lub wieńce. Obok tego w obramieniach: akanty, palmetty, gałęzie bluszczu i winnej latorośli, a zwłaszcza attrybuty władzy, używane przez dawne cesarstwo rzymskie. Częstsze są hafty z tego czasu. Mają one cechy naturalizmu. połączone z efektami plastycznymi wielkiej doskonałości. Dwie suknie jedwabne haftowane z tej epoki u nas znajdują się w Muzeum techniczno-przemysłowem. Na jednej z nich są hafty bogate, ozdobione opalami. Pod względem barwy

jednak nie znajdujemy tu subtelności zeszłych epok. Jednobarwność powoli przemienia się w bezbarwność. Zbyt mało mamy do powiedzenia o epoce i sztucznym stylu cesarstwa, aby, podobnie do poprzedzających rozdziałów, osobno nad każdym odcieniem się zatrzymywać. W epoce cesarstwa, oraz w czasach kongresu wiedeńskiego, obok Paryża i Lyonu, Wiedeń ważne miejsce zajmuje w przemyśle tkactwa jedwabnego, haftarstwa i w dziedzinie mody. Zbiór Mestrozziego w Muzeum dla sztuki i przemysłu w Wiedniu zawiera liczne próby, dowodzące technicznego wykończenia i subtelnego smaku wiedeńskich wyrobów pierwszych dziesiątków lat XIX wieku. W Berlinie reprezentował ten kierunek architekt K. F. Schinkel (1781—1841), którego znamy nawet rysunki dla wzorów tkackich. W niektórych starych domach krakowskich znajdują się oryginalne umeblowania z czasów napoleońskich. „Pod Baranami“ są obicia ścienne z kilku pokoi, zamówione przez Napoleona I dla zamku w Fontainebleau, wraz z meblami i wspaniałym świecznikiem. Ważnym zabytkiem jest Jabłonna pod Warszawą, niegdyś rezydencya ks. Józefa Poniatowskiego, w której znajduje się całe mnóstwo pamiątek i artystycznych zabytków, oraz

tkanin owej epoki. Pięknym okazem polskiego haftu mundurowego z pierwszej ćwierci XIX w. jest strój senatora Królestwa Polskiego, srebrem haftowany na suknie amarantowem, w Muzeum ks. Czartoryskich między strojami ks. Adama Czartoryskiego przechowywany. Ubiory z czasów cesarstwa, księstwa warszawskiego i restauracyi illustruje w części zbiór miniatur Muzeum Narodowego.

Godnem jest uwagi, że w owej epoce wchodzą w użycie wyroby indyjskie. Szale indyjskie jakoby wprowadziła w modę pani Récamier za dyrektoryatu. Naśladowano je od 1805 roku we Francyi, następnie w wielkiej ilości w Wiedniu, Berlinie, Szwajcaryi, a także w Edynburgu i Norwich, a u nas w Niemirowie Potockich. Widzimy jak zmysł barwy upadł podówczas, gdyż obok jednobarwności lub bezbarwności, powyżej zaznaczonych, spostrzegamy zamiłowanie do pstrych kolorów indyjskich wyrobów. Zbiór nasz posiada okazy szalów indyjskich Nra 417 i 418. Do tego kierunku zaliczyć należy pstre aksamity drukowane, które przeważnie w Wiedniu produkowano. Na tejsamej zasadzie wytworzył się w początku XIX w. przemysł dywanów maszynowych o drukowanej osnowie w różnobarwne wzory.

Na stylu cesarstwa kończy się wielka epoka klasycyzmu francuskiego, który od czasów Ludwika XIV opanował całą Europę. Zarazem jest to moment, kiedy w t. zw. *„Biedermaierstil“* naturalizm dochodzi do najwyższego rozwoju. Zamyka się więc i tu kierunek, w którym rozwijała się sztuka od pierwszych czasów Odrodzenia. Odtąd zaczynają się próby zwrotu do przeszłości. Czasy romantyzmu naśladują średnie wieki; i w sztuce tkackiej widzimy tego objawy około 1814 r. Upadek cesarstwa wywołuje niezdecydowaną reakcyę najgorszego smaku w epoce Restauracyi. Zwraca się ona do źle zrozumianych form gotycyzmu i jeszcze mniej pojętego stylu Ludwika XV, co prowadzi do ostatecznej stylowej dekompozycyi za Ludwika Filipa. Po niej już nie było rozwiązania możliwego. Musiano ostatecznie zerwać z kopiowaniem dawnych wzorów. Podnieść jeszcze należy, że pod względem technicznym zaszły niekorzystne zmiany dla artystycznego rozwoju tkanin, od kiedy w roku 1822 Roberts wprowadził mechaniczny warsztat tkacki. Wszelkie materye stają się wyrobem masowym, w którym przedewszystkiem uwzględniano oszczędność materyału i łatwość odbytu. — Za „drugiego cesarstwa“ znajdujemy nieudolne próby

zwrotu do renesansu, baroku i neoklasycyzmu, prowadzące tylko do zniechęcenia i zupełnego stylowego upadku. Kładzie to zaporę artystycznemu opracowaniu tkaniny, które może dopiero obecne świeże prądy nowego wieku znowu do życia powołać będą w stanie.

W Polsce zapowiadał wiek XIX wielki rozwój przemysłu [1]) i podniesienie stanu ekonomicznego całego kraju, przerwane późniejszemi klęskami. W roku 1829 powstała w Pabianicach jedna z pierwszych naszych fabryk tkackich, należąca do Benjamina Kruschego. Wyrabiano tam atłas, mory, wełniane, oraz mieszane z jedwabiem i podobne tkaniny. W Kętach i Jędrzejowie, Rzeszowie i Łańcucie tkano materye jedwabne. Ważne obok nich miejsce zajmuje zwłaszcza Tomaszów, gdzie założyli Ostrowscy fabrykę, trwającą od 1815 do 1830 r. Wyrabiano w niej nawet złotolite tkaniny, opisane w poemacie Krystyna Ostrowskiego

[1]) Wyrabiano zwykłe baje w Warszawie, Mińkowcach, Deraźni, Jamolińcach na Podolu. W Wołkowysku Izabelinie i Piaskach na Litwie wyrabiano oprócz bai także piękne kołdry z białej wełny. Folusze nowe założono w Brahiłowie i Zwinogródce, fabrykę kobierców w Sawraniu i Bajburówce na Podolu.

p. t. *Semaine d'exil* (Paryż 1837). Rozchodziły się one jakoby po Azyi aż do Chin i były wszędzie poszukiwane. Jeden z najznakomitszych fabrykantów szalów i chustek francuskich półwełnianych w Wiedniu, Jan Blümel, założył w Warszawie znaną fabrykę o 24 warsztatach w 1829 r. Chustki wyrabiano także w Marymoncie i Łodzi (bawełniane i wełniane). W Warszawie w 1817 r. powstała rządowa fabryka kobierców, zatrudniająca 200 robotników, a wyroby jej nie ustępowały niczem angielskim. Takaż fabryka była na Solcu około 1827 r. W 1813 r. założyli fabrykę w Sławucie ks. Sanguszkowie, słynącą aż do obecnej chwili ze swych wyrobów i burek. Koronki wyrabiano w Bobowej, Rymanowie, Pieniakach, Horkówce, Zakopanem i Kańczudze, gdzie były szkoły koronkarskie, również w znacznej części istniejące obecnie. Płótna tkano w bardzo wielu miejscowościach. W Galicyi w 1800 r. rząd austryacki zastał pokaźną liczbę 4209 warsztatów tkackich. W 1831 r. utworzył się zarodek przemysłu krajowego na wielką skalę, mianowicie pierwsza przędzalnia mechaniczna w Żyrardowie, którą nabył potem Bank polski. Produkcya sukna krajowego tak się zwiększyła, że niepodobnem byłoby wyliczyć

istniejących u nas zakładów. Wiadomości te, choć nie dotyczą prawie artystycznej strony rozwoju przemysłu tkackiego, powinny słabe choćby rzucić światło na panujące u nas podówczas stosunki.

Przebiegając w myśli całokształt rozwoju tkactwa artystycznego, dojdziemy do przekonania, że najważniejszym schematem całej sztuki tkackiej jest podwójna linia falista symetryczna, z organicznie połączonymi ośrodkami, czyli motyw zupełnie abstrakcyjny. Motyw ten stopniowo rozwija się i dąży do naturalistycznego rozkwitu w epoce renesansowej oraz następnych, aż w XIX w. dochodzi do ostatecznego przesilenia. Teraz powraca fala odwrotna, gdyż od zupełnego naturalizmu zwracamy się obecnie do stylizacyi, która jest podstawą abstrakcyi w kompozycyi dekoracyjnej. Średniowieczne wpływy wschodnio-azyatyckie są źródłem schematu powyżej opisanego. Ze zwrotem do abstrakcyi znów powracamy do Dalekiego Wschodu, owej prastarej kolebki artyzmu, szukając dróg dla nowożytnego zdobnictwa. Studya natury w całej Europie pilnie przedsiębrane, a także, w znacznej mierze, poznanie sztuki japońskiej i niezrównanej jej subtelności, stwarzają w naszych

oczach styl nowy, abstrakcyjny, oparty na zasadach modernistycznej estetyki. W nim przeważa przedewszystkiem mechaniczna prawidłowość linii, jako symbolu ruchu, a tym sposobem i życia, odtworzonego w całej świeżości i wiosennym uroku w zupełnie odrębny sposób, niż je pojmował przekwitający naturalizm końca XIX wieku. Miejmy nadzieję, że te podstawowe czynniki, poparte badaniami prastarej skarbnicy motywów, jaką jest sztuka ludowa, wyprowadzą nas z chaosu, do obecnej chwili powszechnie panującego we wszelakich działach sztuki stosowanej.

W połowie wieku nastał na polu haftarstwa zwrot korzystny, dzięki angielskiemu architektowi A. Welby Puginowi, autorowi dziełka: *English Medieval Embroidery*, London 1848. Książka ta wywarła wrażenie we Francyi i Belgii, a zwłaszcza w Niemczech. Tu poznano doniosłość haftu dla paramentyki kościelnej i poczęto szukać najlepszych jego wzorów. Wielkie zasługi poniósł ks. Dr. Fr. Bock, wydając szereg znakomitych prac z dziedziny znawstwa tkanin i haftów starożytnych. Powstawały *„Paramentenvereine“* dla wykonywania artystycznych szat liturgicznych. We

Francyi podobną działalność rozwinął ks. Martin. W Bruges otworzył sławną pracownię p. Grossé. Prace tych badaczów i miłośników przeszłości wytworzyły odrodzenie haftarstwa kościelnego, z zapomnienia wydobyły dawne techniki i wprowadziły paramentykę na drogę prawdziwie artystycznego postępu. U nas reprezentuje ten kierunek ks. Longin Żarnowiecki, autor *Historyi i Techniki Haftarstwa kościelnego,* Warszawa 1901. Ten zwrot powoli tylko jednak daje się odczuwać i do obecnej chwili utrzymuje haft w stadyum archeologizmu, czyli naśladowania przeszłych wzorów, jak się rzecz miała z tkaninami. Może wraz z nowożytnemi pojęciami obecnej doby uda się, wytworzywszy styl nowy, posunąć sztukę igły naprzód po długich latach zupełnego upadku.

CZĘŚĆ DRUGA.

Muzeum Narodowe nie posiada tkanin, ani haftów z epoki późnego antyku i wczesnego średniowiecza, dlatego też opis niniejszy rozpoczyna się dopiero od niewielu zabytków XIV i XV w. Bogatszym jest nieco XVII w., a najliczniejszym dział ośmnastego wieku.

Szczegółowo opisane i numerami opatrzone żostały wszystkie okazy większej wartości. Mniejsze kawałki nie dające rozpoznać całości wzoru, lub nie przedstawiające cech wybitniejszych, zestawiono w grupy mogące służyć tylko dla początkowej próby opracowania tkanin i haftów w naszych zbiorach. W miarę rozwoju tego działu w Muzeum Narodowem powinny grupy skrawków być usunięte, a jako zasadę przyjąć należy, że się wystawia te tylko okazy, na których całkowity jeden uskok wzoru *(rapport)* przynajmniej jest widoczny. Wtedy również trzeba będzie rozdzielić hafty od tkanin, obecnie razem opisane, gdyż zbyt mało mamy haftów dla utworzenia odrębnego działu. Znajdzie się wówczas miejsce na koronki i pasmenterye,

tutaj pominięte. Tworzą one osobną gałąź przemysłu artystycznego, nie należącą do tkactwa ani do haftarstwa.

Niniejszą część pracy należy objaśnić wiadomościami o rozwoju tkanin i haftów. Dlatego przy opisie każdego prawie zabytku podaję na końcu w nawiasie ( ) liczbę stronnicy, na której czytelnik znajdzie obszerniejsze wskazówki historyczne, dotyczące jego stylu, lub cech szczególnych. Układ, o ile możności chronologiczny, przechyla się do zasady zestawienia pewnych typów artystycznych, jak wzór granatu, ostu, wazy, korony, lub licznych odmian XVII i XVIII w. Opis pasów polskich. wyodrębniłem od reszty tkanin, jako wyjątkowo dla nas ważny dział sztuki stosowanej. Terminologia tkacka jest mało jeszcze wyrobiona, wobec czego starałem się jej unikać. Techniczne objaśnienia niezbędne znajdzie czytelnik w „Wiadomościach ogólnych“ na str. 3—20. Rozmiary okazów podane są w centrymetrach z wyjątkiem tych, przy których zaznaczyłem pomiar w milimetrach.

I. WIEKI ŚREDNIE.

WIEK XIV i XV.

1. **Stuła haftowana** na jedwabnym aksamicie czerwonym z początku XIV w. Każda strona stuły przedstawia pięć prostokątnych podziałów. W każdym z nich na dwu romańskich półkolumnach, o bazach attyckich i kielichowych kapitelach, spoczywa przypłaszczona arkada a nad nią rodzaj wimpergi z żabkami i górnym kwiatonem. Obramienia te wykonane żółtym jedwabiem i nicią złotą na podwleczeniu nicianem. W każdej arkadzie stoi jedna postać apostoła, z których można rozróżnić tylko Św. Pawła z mieczem, inni bowiem trzymają książki. W dolnej arkadzie na obu końcach stuły przedstawieni są aniołowie klęczący, trzymający świeczniki z zapalonemi świecami. W górnej części stuły są cztery gotyckie. czworolistne obramienia z głowami czterech pozostałych apostołów. Narożniki wypełnione ostrymi trójliściami. Środkiem czworolistny kwiatek. Podszewka z grubego ciemno-niebieskiego płótna. Frendzla z różnobarwnego jedwabiu, dług. 3·5 cm. Karnacye wykonane ściegiem rozłupanym, kolisto prowadzonym. Stroje zaś ściegiem kolońskim. Szczegóły strojów, złotem kładzionem. Obramienia mają charakter roboty bajorkowej. Barwy: cielista, jasno-zielona, ciemno-zielona, piaskowa, blado-niebieska. Hafty

bardzo zniszczone, złote nitki wyprute. U góry rozcięta i brak 13 cm. długości, w tem połowy jednego i drugiego czworoboku. Z kościoła św. Mikołaja (62). Patrz: *Teka grona konserwatorów Galicyi zachodniej*, t. I., str. 69, p. Julian Pagaczewski przypisuje tam ową stułę pierwszej połowie XIII w. Patrz: również *Pomniki Krakowa*, t. I., str. 143, gdzie Dr Feliks Kopera odnosi ten ciekawy zabytek do XIV w. Szer. w środku 8 cm., przy końcu 10, dług. 229.

2. Haft z końca XV w. pretexta z ornatu o trzech polach prostokątnych u góry zamkniętych: późno gotyckim motywem oślego łuku; prostolinijnie, w obramieniu dachu stajenki, a u dołu parzystą arkadą. W każdem polu przedstawiona scena oddzielna. U góry Narodzenie Chrystusa, w środku Adoracya Trzech Króli, dołem św. Rodzina ucieka do Egiptu. Tło ściegiem kładzionym złotym, o wzorze kratki wykonanej na nicianem podwleczeniu. Nimby i szaty haftem złotym kładzionym o draperyach wypukło podłożonych sznureczkami. Karnacye i części strojów ściegiem płaskim jedwabnym i kolońskim. W scenie Adoracyi Trzech Króli, ziemia wykonana ściegiem chorągiewnym. Kolory użyte: tło złoto-czerwone, niebieski, zielony, jaskrawo-czerwony; odcienie fioletowe, włosy żołte, karnacye białe. Przedziałki pól i dach stajenki wykonane pewnego rodzaju ściegiem plecionki. Środkowe narożniki zasnute siatkowo. Złoto bardzo zniszczone, zaledwie ślady jego pozostały. Z kościoła św. Mikołaja w Krakowie, depozyt. Patrz: *Teka grona konserwatorów Galicyi zachodniej*, t. I., str. 70, gdzie p. Julian Pagaczewski nazywa ten haft krakowską robotą. 19:98. (64). Tab. I.



HAFT Z KOŃCA XV W.
Str. 202.



ORNAT Z KOŃCA XV W

Str. 203.



ADAMASZEK Z XV W.
Z GROBU KRÓLOWEJ ZOFII NA WAWELU.
Str. 203.

3. Ornat z końca XV w. z tkaniny jedwabnej, prawdopodobnie włoskiej, o wzorze granatu na tle amarantowem, w barwach: zielonej, kremowej, żółtej ze złotem. Podziały ostro-owalne z rzucikami kwiatowymi. Pretexta w formie krzyża, niegdyś ipsylonowego, cała haftowana. Tło kryte ściegiem złotym kładzionym na podwleczeniu nicianem. W środku Ukrzyżowanie, u stóp którego Najśw. P. Marya i św. Jan, w otoczeniu niewiast. W ramionach krzyża, czterej Ewangeliści. Postacie na płótnie haftowane jedwabiem, ściegiem kolońskim, brzegi szat i nimby złotym ściegiem kładzionym. Obszyty galonem nicianym z paskami srebrnymi. Hafty niezmiernie zniszczone, karnacye zupełnie starte. Zakupiony. 67 : 114. (64). Tab. II.

4. *a)* Adamaszek jedwabny, niegdyś czerwony, z całunu królowej Zofii, zmarłej 21 Września 1461 r., który pokrywał postać królowej aż po szyję. Wzór granatu wysokości około 25 cm. W środku wzoru palmeta, rozwiniętego, ziarnistego granatu z liśćmi i pięciolistnymi kwiatami. W obramieniach jest, jako łącznik wzoru, użyty gwoździk i ostre listki, już mające typ akantu. 358 : 212, 66 : 44, 35 : 33 mm.; *b)* tkanina jedwabna adamaszkowa, którą była wewnątrz wybita trumna. O wzorze drobnych rzucików nieregularnych figur, podobnych do księżyców, z których jedne do góry, a drugie na dół są zwrócone. Układ rzutów piątkowy. Nad tymi księżycami znajdują się krągłe punkciki. 135 : 162 mm.; *c)* sukno zupełnie zczerniałe, prawdopodobnie również dawniej czerwone. 143 : 64 mm. Strzępy spłowiałe i częściowo przegnite. Z grobu królowej Zofii, znajdującego się w kaplicy św. Zofii w katedrze na Wawelu.

Grób ten odkryto 7 Czerwca 1902 r. Wiadomości powyższych, dotyczących pochodzenia tych cennych pamiątek, udzielił mi naoczny świadek odkrycia grobu, p. Leonard Lepszy, czł. kor. Ak. Um. (52). Tab. III.

5. Aksamit strzyżony zielony, na tle żółtem jedwabnem i nicianem, o wzorze granatu, otoczonym podwójnem obramieniem gotyckiej róży, zakończonym ostami stylizowanymi palmetowo. Wysokość wzoru wynosi 38 cm. Szerokość jego jest niezupełną. Piękny ten okaz odnoszę do końca XV w., jako wyrób włoski. Dobrze zachowany, obszyty galonami z początku XIX w. Podobną tkaninę podaje *Errera* l. cit. 169 i 170. 68 : 100. (52).

6. Aksamit strzyżony zielony na tle żołtem, złotem przerabianem. Wzór niezupełny daje nam poznać część okazałej całości. Widzimy tu granaty w kolistych obramieniach, połączone zbitym ornamentem gałęzi ozdobnych o łańcuchowym charakterze. Złoto niegdyś miejscami tworzyło zapewne wypukłe oka, zupełnie teraz starte. Robota XV—XVI w. Bardzo starty i poplamiony. Aksamit podobny podaje *Errera,* l. cit., Nr. 147 i 148. 49 : 52. (53).

7. Aksamit strzyżony ciemno szafirowy, na tle szafirowem o wzorze granatu z ostami w śródku, z końca XV w. Wzór niezupełny, przedstawia granaty w obramieniach ostro owalnych, zakończonych ostami stylizowanymi. Obok pokrewne trzy kawałki 20 : 26, 5·5 : 8·6, 20 : 13, z depozytu Dra St. Tomkowicza. Główny okaz pochodzi z kościoła N. P. Maryi w Krakowie. Sztukowany z kawałków. Dar p. Emilii Pydynkowskiej, 1905. 21 : 94. (52).

8. Aksamit strzyżony czerwony na tle żółtem o wzorze granatu, obwiedzionego jedną linią obramienia. Obok pokrewny kawałek z depozytu Dra St. Tomkowicza 18:27. Spłowiały i przygnieciony. Dar ks. kanonika Dra Józefa Bąby. Porównaj *Errera*, l. cit. Nr. 168, oraz *Dupont Auberville*, l. cit. pl. 21, górę na prawo. 27:69. (Patrz: Bibliografia na końcu).

9. Aksamit strzyżony czerwony na tle złotolitym, motyw przekątniowego układu granatu na łodygach *(grenade sur petioles)*. W granatach motyw siedmiolistnej róży, żołtym, zielonkowym jedwabiem (skosem) wypełniony. Wzór niezupełny, daje tylko częściowo wyobrażenie o całej piękności tkaniny. Dwa kawałki są depozytem Dra St. Tomkowicza, 212:1015 mm. 210:680 mm. Wiek XV. Obok tego ośm skrawków aksamitu z tej samej epoki. Odznaczają się tem, że wzór jest wykonany z aksamitu w dwóch wysokościach *(alto-basso)*, a oprócz tego w tle złoto gładkie i fryzowane *(or bouclé)*. Są to części wielkiego wzoru granatu o motywach gałęzi łańcuchowej z małemi rozetami. Aby mieć wyobrażenie o całości, trzeba porównać te skrawki z dalmatyką w zbiorach *Errery*, l. cit. Nr. 130. Skrawki te pochodzą z kościoła parafialnego w Dukli, gdzie jest ornat z herbem Jordanów z tego aksamitu, fundowany w pierwszych latach XVI w. Z daru hr. Adamowej Męcińskiej, 212:420, 131:223, 166:358, 113:60, 115:122, 95:240, 212:420, 195:108 mm. (53).

10. Skrawki aksamitu strzyżonego zielonego na tle złotolitem z węzełkami złotej nitki *(or bouclé)*, o fragmentach wzoru granatu. (54). Pięć kawałków

13 : 25, 16, 13, 9 : 5, 17, 9, 7·5 : 17. Koniec XV w. Z wyjątkiem największego, depozyty Dra St. Tomkowicza.

11. Dywan perski średniowieczny o podziałach geometrycznych i gwiazdzistych. W środku kwadrat, wypełniony motywem gwiazdzistym, a wewnątez niego ośmiobok. Dookoła tegoż stylizowana woda z rybami i gęśmi, płasko przedstawionemi. Na cztery strony rozchodzą się pasy, jakby rzeki, o tymsamym motywie stylizowanej wody z rybami. Między ramionami tą drogą otrzymanego krzyża są podziały prostokątne, przedzielone pączkami cyprysowymi (porównaj ze środkiem Nr. 127). W środkach tych podziałów są części „drzewa życia“ z siedzącymi symetrycznie, do siebie zwróconymi ptakami. Narożniki wypełniają dłuższe, prostokątne z paskiem rzeki o stylizowanej wodzie, płynącej przez kwitnącą łąkę, z której wyrasta drzewo nawpół stylizowane, o liściach jednostronnie skierowanych, jakby wiatrem porwanych. Na drzewie siedzi ptak. Scena ta ujęta obustronnie w kwadraty, wypełnione ośmiopromienną gwiazdą. Wszystkie większe podziały obwiedzione paskiem usianym ośmiolistnemi rozetkami. Brzegiem biegnie pas złożony z samych motywów, podobnych do kielicha arabskiego, lub zębów stylizowanych. Brak czwartej części dywanu w kierunku długości. Depozyt prof. Dra Rostafińskiego. 164 : 205. (49). Por.: Wilhelm Bode. *Vorderasiatische Knüpfteppiche*, Leipzig o. D., str. 96. Tab. IV.



DYWAN PERSKI ŚREDNIOWIECZNY.
Str. 206.



ADAMASZEK
WCZESNO RENESANSOWY.
Str. 207.

II. CZASY NOWOŻYTNE.

A) WIEK XVI.

12. T k a n i n a j e d w a b n a broszowana złotem i jedwabiem zielonym na tle niebieskiego adamaszku. Wzór granatu późny, o typie tulipanów w obramieniu ostro-owalnem. *a)* 18 : 20·4; *b)* 7·2 : 24. Z kościoła w Sanoku. Schemat falistych linii symetrycznych wypełniony kwiatami i roślinami. Piękny ten okaz daje nam poznać rozwinięcie naturalizmu, na podstawie wzorów średniowiecznego granatu. Obok dwa kawałki czerwonej tkaniny o wielkim wzorze granatu wśród gałęzi liściastej na tle niegdyś czarnem aksamitnem, broszowana żółtym jedwabiem i złotem. Pozostał tylko podkład czerwony. Dar p. Stanisława Zarewicza. (69).

13. T k a n i n a p ó ł j e d w a b n a złotem przetykana, tło czarne. Wzór granatu rozluźniony, połączony z ostrem liściem akantu. Ośrodki zaś mają motyw uciętej gałęzi *(branche tronqué)* obustronnie wyrastające. Dookoła mniejszej wartości próbki tkanin jedwabnych barokowych, a na prawo wschodnie z hiacyntem. Dar ks. Dra Józefa Bąby. (65, 69).

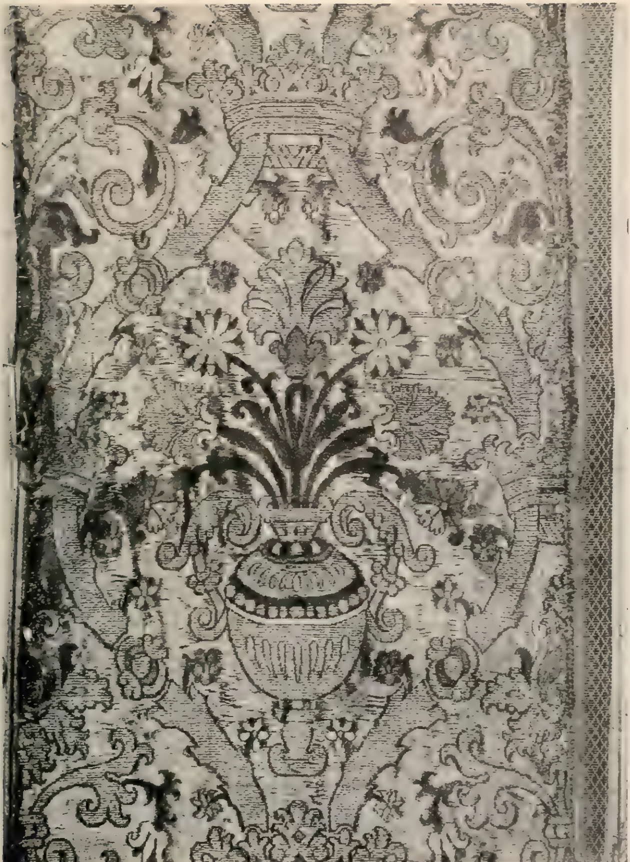
14. A d a m a s z e k j e d w a b n y czerwony z najwcześniejszej epoki Odrodzenia. Widzimy u dołu owoc granatu kratkowany, z którego wychodzą gałęzie o ostrych

liściach *(Spitzblatt)*. Nad tem sześciolistna róża gotycka, w którą wpisana waza renesansowa z wychodzącym z niej bukietem stylizowanych gwoździków. Nad różą korona pięciolistna, z pod której wychodzą takie jak na dole gałęzie. W górze znów róża sześciolistna, a w niej palmeta akantowana, w której ośrodku są cztery do dołu zwrócone serca lub listki sercowate. Wzór niezupełny, z kawałków pozeszywany. Depozyt St. Cerchy. 110 : 135. (67, 124). Tab. V.

15. Ornat z końca XVI w. Kolumna z lekkiego brokatu kremowego o rzucikach symetrycznych. Boki z grubej tkaniny jedwabnej lansowanej *(lancée)* o zmniejszonym renesansowym wzorze czerwonym na tle żółtym z motywem arabeskowym. Jako ośródki wzoru, użyte wazy pięknego kształtu, z których wychodzą bukiety konwalii i innych kwiatów. Dar St. Zarewicza. 73 : 105. (67).

16. Ornat z końca XVI w. Kolumna z grubej tkaniny jedwabnej o podkładzie czerwonym, przerobionej z rzadka srebrem, oraz nicią żółtą i niebieską. Wzór zmniejszony, czyli późno renesasnowy, odznacza się wazami wplecionemi w ostro-owalny schemat roślinny o liściach i gronach winogradu. Wazy bardzo ciekawe, bo naprzemian z jednej wychodzi bukiet tulipanów i gwozdzików, a z drugiej piękny wodotrysk. Wodotryski przedstawiano zwłaszcza na tkaninach florenckich. Boki ornatu ze zniszczonych brokatów o białych tłach, późniejszych. 60 : 128. (67).

17. Ornat Kolumna z tejsamej pięknej tkaniny czerwonej na tle żółtem o wazach z wodotryskami co Nr 16. Boki niebieskie adamaszkowe o białym wzorze



BROKAT Z XVI W.
Z MOTYWEM WAZY I KORONY
Str. 209.

Tab VII. Nr 20.



LAMPAS BROSZOWANY Z XVI W.
Z ORŁEM ZYGMUNTOWSKIM I WĘŻEM SFORZÓW
Str. 209.

drzew wyrwanych *(Arbres arrachés)* z owocami granatu naturalistycznie pojętemi, Boki pochodzą z drugiej połowy XVII w. Galony koronkowe złoto-srebrne. Z kościoła z Zarszynie. 67 : 118. (67, 98).

18. Brokat złotolity na tle czerwonem jedwabnem. Wzór schematu dwóch linii falistych w formie gałęzi przerwanej owocem granatu, podobnym do węzła. Ośrodkami wzoru są smukłe wazy z palmetowo ułożonym bukietem kwiatów, wśród których przeważa gwoździk. Spięcia wzoru stanowią korony liściaste. Wzdłuż gałęzi wyrastają małe kwiatki, między niemi fiołki. Boczne raporty tworzą piękną palmetę. Wysokość wzoru 38 cm. Kupiono 1906 r. 28 : 105. (67). Tab. VI.

19. Brokatella półjedwabna czerwona. Wzór ostro owalny akantowy, w środku kwiaton o kształcie palmety. Wzór ten możemy tylko z odwrotnej strony rozpoznać, gdyż strona główna zupełnie zniszczona. Dar Dra E. Swieykowskiego. Tkanina ta pochodzi z katedry na Wawelu. 91 : 116.

20. Adamaszek czerwony, wypukły *(Lampas)* przetykany białym jedwabiem i niebieskim w szczegółach. Wzór okazały ostro-owalnych podziałów, o motywach liściastych i palmetowych *(Knaufbildung)*, wśród których naprzemian Orzeł zygmuntowski biały i wąż Sforzów niebieski. Jest to jedna z najcenniejszych naszych tkanin, bo pochodzi z zamku na Wawelu, gdzie stanowiła część obić ściennych z czasów Zygmunta I i królowej Bony. Herby dowodzą, że pochodzi z pierwszej połowy XVI wieku. Bardzo przetarty, porwany i zniszczony. 575 : 1910 mm. (71, 72). Tab VII.

21. Tkanina jedwabna gruba, lansowana *(lancée)*. Wzór obecnie zupełnie starty, był niegdyś biały, czerwonem obramowany na tle żółtem. Niezupełność wzoru daje tylko przybliżone pojęcie o tej czysto renesansowej tkaninie i jej motywach zaokrąglonych splotów akantowych. Porównać ją można z tłem tkaniny Nr 24. 24 : 112, 24 : 105. Dar p. St. Zarewicza. (72).

22. Aksamit czerwony strzyżony na tle jedwabnem białem, przetykanem srebrem. Wzór koronowy wśród splotów winogradowych i kwiatów granatu. Okazały motyw XVI w. Dołem na lewo kawałek tejsamej tkaniny, oraz skrawek podobny koronowego aksamitu o wzorze o wiele mniejszym. Bardzo zniszczone tło. Depozyt Dra St. Tomkowicza. 633 : 525. mm. (68).

23. Adamaszek jedwabny na tle czerwonem. Wzór korony i lilii w kolorach żółtym, niebieskim i stalowym; szczegóły białe. Wzór niezupełny daje nam tylko pojęcie o brzegach tkaniny *(raccord des lisiéres)*. Sądząc po nich, można przypuszczać, że środek wzoru stanowiły wazy wypełnione wschodnimi kwiatami, zwłaszcza liliami. Dołem kawałek późniejszego adamaszku o pokrewnej technice i kolorycie, a obok skrawki grubych tkanin z końca XVI, lub początka XVII w. o wzorach zbitych arabeskowych. 692 : 330 mm. (68).

24. Ornat z XVI w. Kolumna zielona, poprzecznie wszyta, przedstawia hiszpański renesansowy podział owalny, klamrami spojony (*Knaufbildung)*, a w środku stylizowane granaty. Boki czerwone z tkaniny jedwabnej, prawdopodobnie wschodniej. Przedstawia ona wyraźny schemat symetrycznych zbieżnych linii falistych,

srebrem przerabianych, tworzących ostro-owalne pola, wśród których granaty palmetowo stylizowane, wieńcem kwiatów wschodnich otoczone. Galony o motywie plecionki. Zakupiony od p. St. Zarewicza. Z kościoła w Lisku. Tkaninę podobną bokom tego ornatu podaje *Errera*, Nr 213 lub Nr 277. 67 : 122. (52, gdzie mylnie wydrukowano Nr 12).

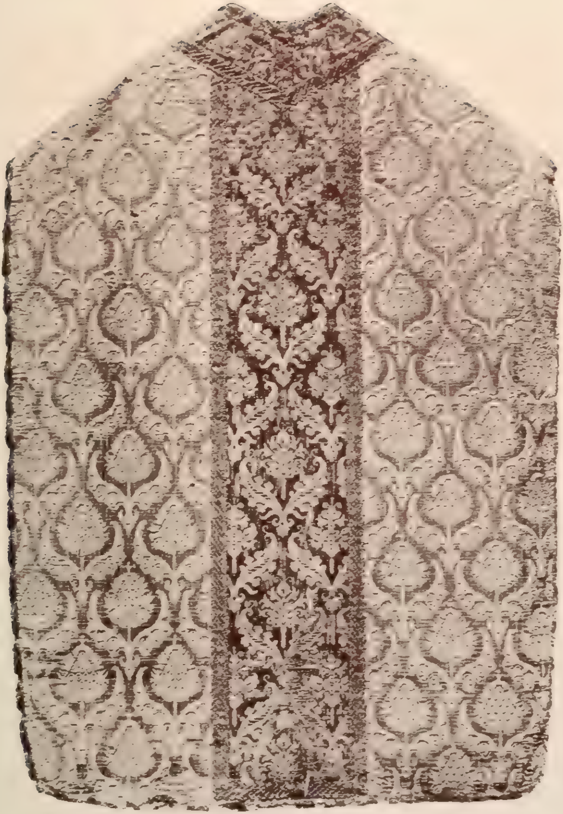
25—29. *a)* Tkanina jedwabna z rzadka przetykana nicią srebrną. Kolory: szafirowy, żółty i biały. Renesansowy wzór palmetowy w ostro owalnych obramieniach liściastych. 534 : 474 mm.; *b)* tkanina jedwabna, przetykana na tle szarem kolorem: zielonym, różowym, jasno-niebieskim i żołtym. Wzory rzutów oddzielnych kwiatów, zwróconych na prawo, a w drugim rzędzie na lewo. 535 : 416 mm.; *c)* U dołu dwa kawałki tkaniny jedwabnej, grubej, z lekka przetykanej nicią złotą. Na tle szafirowem, wzór żołty granatu wśród arabesków. 210 : 420 i 200 : 240 mm.; *d)* drobnowzorzysta tkanina z tej epoki, lub przejścia do następnej, w tonach złotych. 196 : 141 mm.; *e)* kawałeczek gobelinowego kobierca współczesnego. 202 : 87 mm. *b, c, d* depozyt Dra St. Tomkowicza. *a* i *c* mają typ hiszpański (68, 69, 71).

30—31. Tkaniny jedwabne grube o wzorze ostro-owalnych przedziałów, wśród których powtarza się motyw granatu. Wybitny typ wieku XVI. Możnaby dopatrywać się tu wpływu arabesków i obie te tkaniny uznać za wyrób hiszpański. Porównaj z duplikatem Nr 25. Tło niebieskie, srebrem z lekka przerobione, wzór żołty. Obok tego tkanina podobnego stylu o tle białem, mieszanem ze srebrem a o wzorze niebieskim i żółtym. Z kościoła na Skałce. Dar p. E. Pydynkowskiej. (68).

32. Ornat. Boki z tkaniny jedwabnej z rzadka srebrem przerobionej, o późnym wzorze granatu, białym niegdyś na podkładzie czerwonym. Rzadkie nitki srebrne w tle są ważnym szczegółem dla epoki renesansowej. Kolumna z końca XVIII w. o wzorze pasków kratkowanych na tle czarnozielonem, z cieniowanym paskiem jaśniejszym. 65 : 122.

33—34. *a)* Aksamit czerwony strzyżony na tle żółtem, przetykany złotą nicią. Wzór arabesku bardzo delikatnego, każe przypisać tę tkaninę pracowniom hiszpańskim. Na jednym z tych kawałków są szczegóły z wystających skrętów złotej nici *(bouclé)*. Trzy kawałki 156 : 194, 275 : 82, 190 : 110 mm.; *b)* obok podobna tkanina o wielkim wzorze aksamitnym arabeskowym strzyżonym na białem, srebrno przetykanem tle i szczegółach, zasnutych żółtą nicią jedwabną, oraz złotem fryzowanem. *(bouclé)*. 188 : 398 mm. Dołem takaż tkanina o mniejszym wzorze. 235 : 222 mm. Depozyt Dra St. Tomkowicza. Podobną tkaninę publikował *Kumsch: Stoffmuster* des XVI—XVIII Jahrh. Ser. IV, Tafel III, cyt. Heiden. (68).

35. Ornat z XVI w. Kolumna z tkaniny jedwabnej o tle zielonem, na niem wypukły wzór żółtawy symetrycznych palmet w rodzaju ostu o dwu liściach, tworzących jego obramienie. Boki z materyi podobnej z małą odmianą palmet w rodzaju późnego granatu na tle żołtem. Wzór wypukły wykonany z jedwabiu gorszego gatunku, zwanego filozelą. Identyczną bokom tego ornatu tkaninę posiada zbiór p. Izabelli Errery w Brukseli, na tle różowem oraz Muzeum South Kensington



ORNAT Z XVI W.
Z MOTYWEM STYLIZOWANYCH OSTÓW
Str. 212.



BROKAT ZŁOTOLITY
W DWÓCH ODCIENIACH, Z KOŃCA XVI W.
Str. 213.

w Londynie (Nr 1739). Dar p. St. Zarewicza. Patrz *Errera*, l. cit., str. 129. Nr. 262. 77 : 110. (65—68). Tab. VIII.

36. Ornat z aksamitu niebieskiego, drobnowzorzystego, strzyżonego na tle białego rypsu, z rzadka przerobionego srebrem. Wzory palmet w piątkę rzuconych, otoczonych w kwadrat obramieniami złożonemi z gałązek roślinnych. Na skrzyżowaniu złote granaciki. Widzimy tu przykład rozluźnienia wielkich schematów dawniejszych na pojedyńcze części, które się wzajemnie uzupełniają. 69 : 124. (55, 70).

37 38. Brokatella jedwabna o wzorze rzutów luźnych, żółtych na tle filozeli fioletowej. Rzuty przedstawiają motyw wazy w dwóch odmianach, z której wyrastają palmetowo ułożone rośliny. Stylizacya wschodnia nosi na sobie cechy saraceńskie XV w. Należy jednak ta tkanina już do drobnowzorzystego kierunku renesansowego. Kupione 1906 r. u Schwarza. 20 : 23.

39. Ornat zielony rypsowy o kolumnie z adamaszku czerwonego o wzorze granatu z XVI w. Wzór zmniejszony. Galony środkiem srebrne, bokami krepina jedwabna z frendzelką. Dar St. Zarewicza. 567 : 99.

40. Antependium lub kapa z wspaniałego brokatu z końca XVI w. Wzór drobny renesansowy, złożony ze splotów roślinnych związanych pierścieniami *(Knaufbildung)*. We wzór wplecione rozety większe i mniejsze, oraz owoce, gruszki i jabłka. Barwy: złoto mieszane z żółtym jedwabiem, obwiedzione czerwonem jedwabiem. Otrzymany efekt wytworny dwóch tonów złota z czerwonem cieniowaniem. Z trzech kawałków zszyte. Dar p. Maryi Czerkas 1892 r. 80 : 145. (72). Tab. IX.

41. Antependium haftowane ściegiem nakładanym, czyli aplikacyą z atłasów różnobarwnych. Tło kremowe. Wzór przedstawia ozdobną ramę, dzielącą całość na dwie połowy. W ramie kosze owocowe. rogi obfitości, ozdobne palmety, ptaki siedzące i skubiące owoce, w medalionach sceny zajęć ogrodowych. W obramionych polach przedstawiona jednolicie scena ucieczki do Egiptu, Na lewo święta rodzina w podróży, na prawo anioł drogę wskazujący. U góry zwieszają się na wstęgach festony owocowe. Ciekawa technika haftów. Oprócz aplikacyi bowiem mamy tu ścieg kładziony srebrem i złotem, ścieg płaski, atłaski i ścieg węzełkowy. Koniec wieku XVI. Dar Jana Bandta 1905. 80 : 160. (83). Tab. X.

42. Ornat z końca XVI w. Kolumna o motywach liścianki kwiatowej haftowanej, ściegiem płaskim na tle kładzionem srebrem. Boki z czerwonej jedwabnej tkaniny o wzorze zbitym roślinnym na tle żółtem, z lekka złotem przerobionem, w kolorze czerwonem i zielonym. Galony pierwotne, sebrno-złote. Zakupiono od p. St. Zarewicza. 69 : 129. (88).

43. Ornat haftowany na białym atłasie w trzech kolumnach, ściegiem płaskim w kwiaty gwoździków i tulipanów. Liście skręcone, dają jeszcze reminiscencye liścianki renesansowej. Galony złote, nowsze. Typ ornamentu ma już cechy XVII w., lecz białe tło układ, koloryt i technika charakteryzują wybornie haftarstwo renesansowe. 67 : 134. (88).

44. Haft na białym atłasie wykonany jedwabiami, ściegiem płaskim, nicią złotą i srebrną, oraz paskami srebrnymi. Wzór symetrycznych splotów roślinnych,

Tab. X. Nr 41.



ANTEPENDIUM HAFTOWANE Z KOŃCA XVI W.

Str. 214.

esowych związanych pierścieniami. Wśród nich palmety i rozety. Cechy późnego senesansu już zbarokowanego. Koniec XVI w. Tło zniszczone, haft przetarty. Dar ks. Michała Rutkowskiego. 40:117. (88).

45. Tkanina półjedwabna. Tło żółte. Wzór arabeskowy o stylizacyi hiszpańskiej renesansowej, wykonany jedwabiem białym i zielonym. Na niej ściegiem nakładanym wyszyty napis białym atłasem ELIZABETH, obwiedziony sznureczkiem złotym i nicią złotą kładzioną. Litery wczesno renesansowe. Początek XVI w. Może ten napis odnosi się do królowej Elżbiety, gdyż zdaje się z jej czasów pochodzić. 14:36. (88).

46. Strój dworski z końca XVI w. haftowany na czerwonym niegdyś atłasie sznureczkiem we wzór zygzakowych arabesków. Obok wierzchnia część z pasów zszywana, między którymi tworzą się wypustki *(Schlitze)*. Czapeczka z aksamitu czerwonego, fałdowana dołem. (89). Jest to zabytek pierwszorzędnej wagi dla historyi ubioru w Polsce; został wyjęty z grobowca w jednym z kościołów krakowskich, a należał do senatora z epoki Henryka Walezego i Stefana Batorego.

47. Chorągiew bractwa św. Zofii w kościele św. Marka w Krakowie. Jako obramienia służą sploty późno renesansowej liścianki z główkami skrzydlatemi aniołów. W środku przedstawienie Św. Zofii okrywawającej płaszczem swe trzy córki. Mieczą w ich rękach są emblemantami męczeństwa. Dołem klęczą fundatorowie, na lewo obok jednego z nich herb Prus w małej kartuszy. W górze dwie kartusze z Orłem polskim i z herbem papieża Pawła V Borghese. Na każdym z pięciu

zębów zaokrąglonych, kończących dołem chorągiew umieszczone kartusze z herbami: 1). Lew wspięty, w łapach serce z krzyżem; 2). Lew wspięty, w łapach krzyż procesyonalny, a nad kartuszą kapelusz biskupi (znany nam herb z kapy kościoła Bożego Ciała 88—89); 3). Herb Krakowa; 4). Lubicz pod kapeluszem biskupim; 5). Pień drzewny z którego wychodzą trzy łodygi z kwiatami. Wykonane wszystko aplikacyą na tle jedwabnem czerwonem, obwiedzioną sznureczkami złotemi i srebrnymi. Twarze malowane olejno na płótnie. Miejscami ścięgi kładzione i płaskie. Choć pochodzi z 1-szej ćwierci XVII w. ma cechy renesansowego haftu i należy stylowo do stulecia poprzedniego. Technika i kompozycya dowodzą, że wyszła zapewne z pracowni, gdzie wykonano chorągiew Myszkowskich znajdującą się obecnie w Muzeum Czartoryskich. Herb Lubicz odnosi się do Piotra Tylickiego, biskupa krakowskiego od 1606 do 1616 r., datuje więc tę chorągiew prawie dokładnie. Na chorągwi Myszkowskich znajdujemy Ostoję, herb Marcina Szyszkowskiego, tak ściśle związanego z domem Myszkowskich, z epoki, jak sądzę, kiedy on był jeszcze biskupem płockim (1606—1617), zanim go wyniesiono na episkopat krakowski (1617—1630). Oba te zabytki są więc prawie współczesne (str. 122—123). Oprócz tego wiąże się nasza chorągiew z kapą powyżej wspomnianą, znajdującą się w kościele Bożego Ciała w Krakowie, a herb ten sam na nich umieszczony dowodzi wspólności epoki, lub fundatora. Bliżej tego herbu określić mi się nie udało. Bardzo zniszczona. 192 : 138. (89).



LAMPAS Z XVII W.
Z HERBEM „ORLA“ I KAPELUSZEM KANONICZNYM.
Str. 217.

B) WIEK XVII.

48. *a)* Lampas półjedwabny, czerwony na podkładzie żołtym. Wzór falistych zbieżnych gałęzi akantowych *(meneaux)*, wśród których herb Orla, nakryty kapeluszem kanoniczym. Dookoła renesansowe inicyały *P, O, C, C, P, T,* Zwrócić należy uwagę, że litery zostały później przemalowywane. Wiek XVII. 622 : 925 mm. (108). Tab. XI; *b)* U dołu czerwony jedwabny adamaszek drobnowzorzysty współczesny, o wzorze rzutów kwiatowych. 218 : 1270 mm. Przetarty wzór do żółtego podkładu. *a)* depozyt Dra St. Tomkowicza; *b)* dar hr. Męcińskiej z Dukli.

49—50. *a)* Brokat złotolity na tle fioletowem, lansowany i broszowany. Wzór rzuconych gałązek granatu z XVII w. 21 : 67; *b)* Tkanina wełniano-jedwabna, przetykana srebrem o wzorze zbitym, wiązanym, czyli nieskończonym gwoździków i palmety. Połowa XVII w. 21 : 97 cm. Z kościoła N. P. Maryi w Krakowie. Dar p. E. Pydynkowskiej 1906. (94, 108).

51—53. Brokat złotolity o zbitym wzorze liściastym, przetykanym różami i gwoździkami, szczegóły srebrem. Po bokach dwa pasy brokatu XVII w. o wzorze kwiatowych w połączeniu z chinczyzną. Dar ks. Dra Józefa Bąby. 22 : 95.

54. Ornat. Kolumna z brokatu na tle rożowożółtem *(aurore)*, boki na tle białem. Broszowania jedwabiami i złotem. W tle wzór jednobarwny roślinny, bez związku z nim rzucone bukiety kwiatowe z owocami. Galony złote. Zakup od p. St. Zarewicza. 67 : 135. (93).

55. Ornat o małym wzorze rzucików Boki z zielonego adamaszku o wzorze symetrycznym wypukłym w piątkowym układzie. Stylizowane liście gwoździka. Kolumna już z XVIII w. Na tle niebieskiem, asymetryczne rzuciki kwiatowe. Galony srebrne. Dobrze zachowany. Dar p. St. Zarewicza. 71·5 : 107.

56, Tkanina jedwabna złotem przetykana. Na brunatnem tle adamaszkowem o wzorach pseudo-chińskich rzuciki granatów i kwiatków o szczegółach złotych i niebieskich. Połowa XVII w. *a)* 25 : 118; *b)* 21 : 67; *c)* 45 ; 46; *d)* 135 : 254 cm, 4 kawałki. Zakupione.

57—59. *a)* Brokat złotolity na brunutnem tle, o drobnym wzorze gałązek wijących się i kwiatu palmetowo stylizowanego. Fragment z sukni Cecylii Renaty, żony Władysława IV, wyjęty z jej grobu, o czem świadczy załączony dokument 16 : 17. (110); *b)* brokat złotolity o większych rzutach kwiatowych na tle czerwonem jedwabnem, naprzemian w prawo i lewo zwróconych. 217 : 980 mm.; *c)* brokat złotolity odpowiadający stylizacyą materyi *a)*, tylko na tle czerwonem. Obok skrawki z tej epoki.

60. Złotogłów z trumny Sebastyana Lubomirskiego, zmarłego w Wiśniczu 1613 r. Jest to skos jedwabny, kremowy, po którym przechodzi wątek złoty, skośnie przytrzymany osnową. Widać ślady okrągłych gwoździ, którym był do trumny przybity. Kołaczkowski twierdzi, że złotogłów ma wątek jedwabny, a osnowę złotą, a altembas ma wątek złoty a osnowę jedwabną i że oznacza tkaninę złotolitą pochodzenia tureckiego (*altun* złoto, *bez.* cz. *bas* materya). Wykazałem na str. 54. niesłuszność tego twierdzenia. Uważam bowiem



ADAMASZEK BROSZOWANY
Z XVII WIEKU.
Str. 219.

altembas za aksamit cięty w dwóch wysokościach. Wedle definicyi Kołaczkowskiego powyższa tkanina zwałaby się altembasem. 8½—14 : 17. (110).

61. Tkanina jedwabna czerwona, przetykana złotem. Wzór liści faiisto ułożonych zbieżnych. W polach owalnych ostro zakończonych, kwiaty palmetowe, zwrócone naprzemian w prawo i w lewo o charakterze początku XVII w. 287 : 1065 mm.

62—64. *a)* Tkanina jedwabna na tle czerwonego atłasu, złotolity wzór zmanierowanego granatu, szczegóły niebieskie i białe; *b)* okok dwie wcześniejsze próbki brokatu przetykanego złotem. Z daru Zgromadzenia SS. Służebniczek w Starej Wsi.

· 65—66. Brokat przetykany złotem na tle srebrnem. Wzór rzutów kwiatowych pasowo ułożonych, zwróconych naprzemian w prawo i lewo. Z kościoła N. P. Maryi w Krakowie. 40·5 : 67 cm. Górą brzeg paskowanej tkaniny jedwabnej z kościoła na Piasku w Krakowie, pochodząca z XVIII w. 13 : 69. Dar p. Emilii Pydynkowskiej, 1906 r.

67—68. Adamaszék jedwabny na tle kremowem, piękny wzór zielonych liści *(mencaux)* akantowych oraz wschodnich kwiatów czerwonych, różowych i ceglastych i drobnych niebieskich. Dwa kawałki. Depozyt Dra St. Tomkowicza. 615 : 659. 615 : 1497 mm. (95, 99). Tab. XII. U dołu drugiej tablicy skrawki złotolitego brokatu z XVII w., własność Muzeum Narodowego.

69—71. Grupa tkanin z XVII w. *a)* U góry na czerwonem tle w barokowej ramie, bukiet irysów ułożony w palmetę; *b)* W środku na karminowem jasnem

tle, wzór perski ostro-owalnie podzielony, z motywem stylizowanego gwoździka; mający jeszcze charakter wieku XVI; *c)* na lewo jasno czerwony adamaszek o motywach palmetowych z końca XVII w. *a)* 495 : 540 mm., *b)* 47 : 20, 30 : 20. Ciekawem jest, że tkanina pierwsza ma wzór oparty na liniach zasadniczych adamaszku. *a)* i *c)* depozyt Dra St. Tomkowicza, *b)* dar p. Wład. Pochwalskiego. (99).

72. Tkanina jedwabna gruba. Na tle rypsowem, kremowem, wielki wzór splotów kwiatowych z liści zielonych, oraz z gwoździków i nierozwiniętych irysów. Wiek XVII. Ośm kawałków: 47 : 30, 72 : 38, 40 : 9, 73 : 9, 60 : 9, 51 : 9, 23 : 6, 26 : 12. Dar SS. Służebniczek Serca Jezusowego w Starej Wsi. (99).

73—74. Droguet czerwony strzyżony na tle jedwabnem. Wzór niezupełny przedstawia wielką palmetę liściastą, zakończoną u góry kwiatem okazałym. Liście mają stylizacyę piór pawich, a wychodzą z rodzaju kosza o motywach plecionki. *a)* 13 : 41; *b)* 22 : 49; *c)* 73 : 79. Wspaniały ten aksamit odnoszę do drugiej połowy XVII w. Materyą tą była obita kareta Lubomirskiego St. w czasie sejmu czteroletniego. Następnie w posiadaniu Taidy Rzewuskiej. Od niej kupili krzesło obite tym aksamitem p. Skrochowscy z Ropy. Obok kawałek aksamitu z tejsamej epoki. 396 : 330 mm. Na tle złotolitem żółtem. (111).

75. Tkanina jedwabna, tło żółte, wzory wielkokwiatowe z owocami granatu. Naturalizm. 39 : 94, 325 : 94 mm. Rozpada się w kawałki. Dar p. St. Zarewicza. Pochodzi z Leszczowatego.

76. Adamaszek jedwabny, czerwony o motywach granatu i liścia akantu. Owoce granatu zwieszają się obustronnie, naturalistycznie pojęte. Pocięty na dwa kawałki po 27 : 112 cm. Zakupiony w lipcu 1902 r.

77—79. Brokat złoto i srebrnolity, ozdobiony zielonym aksamitem. Fragment wzoru o motywach rozwiniętego granatu z XVII w. Wymieniona u pana Schwarca młodszego. Obok aksamit zielony, strzyżony na tle kremowem z końca XVII w., a na prawo kawałki tkanin z wzorami arabeskowymi i motywami przekwitłego granatu w barwie zielonej z białą i żółtej w dwóch odcieniach. 24 : 31·6. (97).

80—81. Grupa skrawków tkanin z XVII i XVIII w. Wśród nich uderza wzór zdeformowanego granatu o palmecie kwiatowej, obok motywów koronkowych obramień falistych.

82—85. Tkanina jedwabna adamaszkowa na tle żółtego atłasu. Wzór z XVII w. o rozwiniętym motywie granatu zwyrodniałego 27 : 54. Z kościoła Najśw. P. Maryi w Krakowie. Obok pokrewne kawałki z tejsamej fabryki, depozyt p. Dra St. Tomkowicza, wreszcie brokat przetykany złotem o wzorze rzucików granatowych z tejże epoki, na tle jedwabnem żółtem z kościoła N. P. Maryi. 21/2 : 88. Dar p. E. Pydynkowskiej 1905 r.

85. Skrawki tkaniny złotem przerobionej na tle fioletowem. Wzory rzutów granatów naturalistyczne z wieku XVII.

86. Aksamit strzyżony na tle rypsowem. Wzory arabeskowe roślinne. Cztery kawałki. Kolor spłowiały,

niegdyś *aurore*. Ślady granatowych motywów. 92 : 22, 91 : 22, 72 : 20, 70 : 20.

87. Adamaszek jedwabny czerwony o wielkim wzorze palmety kwiatowej z obramieniem ostro-owalnem na podstawie wzoru granatu utworzonym. 24 : 54, 23 : 54, 26 : 77, 26 : 59, 13 : 24, 13 : 24. Koniec wieku XVII. Pokrajany na pięć kawałków. Zakupiony w lipcu 1902 r.

88. Adamaszek jedwabny jasno-zielony o wielkim późnym wzorze granatu naturalistycznie pojętego. Z palmety liściastej wychodzą łodygi i sploty akantowe. Wśrod nich owoce granatu symetrycznie rozmieszczone. 67 : 117.

89—90. Grupa barokowych brokatów przetykanych złotem i srebrem na tłach jedwabnych, kwiaty wschodnie. Ciekawe są okazy na tłach cytrynowo żółtych o motywach architektonicznych XVII w., lub roztwartych owoców. (94, 98).

91—92. *a)* Tkanina jedwabna na tle szarem rypsowem, przetykana w bukiety o motywach architektonicznych wolutowych. Koniec XVII w. U góry skrawki srebnolitej tkaniny o wzorach architektonicznych. Widać ślady jakiejś wazy, oraz kolistej tarczy wraz z owocami granatu; zwracaliśmy uwagę na architektury pojawiające się w tkaninach barokowych (98). *a)* Depozyt St. Cerchy; *b)* depozyt St. Tomkowicza.

93—94. Velum z tkaniny jedwabnej o wzorze aksamitnym, przedstawiającym wazon stylizowany na sposób wschodni, z którego wychodzą rozkwitłe lilie, rodzaj ananasu, a nad nim jakby pięć wisień, lub kulistych kwiatów. Tło kremowe. Kolory: zielony, biały,

czerwony i fioletowy. Z boków motywy torsady. Śliczna ta tkanina ma cechy początka XVII w. i wpływów wsohodnich. Obok tego wystawiony skrawek kopii nowożytnej, wykonanej na zamówienie ks. Dra Bąby w Lyonie. Z dubletów muzeum dyecezyalnego w Tarnowie. Dar ks. Dra Józefa Bąby. 49:52. (98).

95. Brokat srebrnolity na tle białego jedwabiu. Wzór koronkowy na reminiscencyach granatu oparty, a zwany często wzorem anansowym. (96, 97).

96—97. Grupa brokatów jedwabnych z XVII w. o wzorach anasu, koronki i owoców wschodnich. Wśród nich srebrnolity brokat z motywem wielkiego kwiatu i liścia, oraz dwóch pączków, wykonanych atłasem czerwonym i złotą nicią. Na środku kwiatu krzyż łaciński srebrny, dowodzi liturgicznego przeznaczenia tej tkaniny. 24:32. Opisany brokat dar SS. Słnżebniczek ze Starej Wsi. (96).

98—100. *a)* Brokat srebrnolity na tle jedwabnem niebieskim. Wielki wzór ananasowo-koronkowy z połowy XVII w., ułożony na podstawie reminiscencyi wzoru granatu. Tło adamaszkowane, t. j. stosowne do wzoru częściowo atłasowe, częściowo prążkowane. Wzory te utworzono w opoce wielkiego rozwoju koronkarstwa we Francyi. 240; 1650 i dwa kawałki; *b)* Brokat złotolity na tle białego prążkowanego jedwabiu o wzorze stylizowanej palmety, połączonej lekkiemi gałąskami pierzastemi. 260:1058 mm.; *c)* Brokat srebrnolity o rzuconych uciętych gałązkach na tle białem jedwabnem. Szczegóły gałązek niebieskie i zielone. Układ naprzemian w prawo i lewo każe nam pocho-

dzenie tej materyi odnieść do ostatnich lat XVI w., lub samego początku XVII w. Wzór drobny wskazuje na użytek do strojów dworskich. 245 : 1100 mm. w trzech kawałkach. *a)* Dar p. St. Zarewicza; *b)* i *c)* pochodzą z kościoła parafialnego w Dukli, dar hr. Męcińskiej. (96).

101. Brokat jedwabny (boki ornatu, słup i naramienniki), srebrem i złotem przetykany. Tło ceglasto czerwone adamaszkowane. Na niem pasy architektonicznie rozczłonkowane, zdobne kartuszami i motywem kraty. Wśród nich wiele kwiatów. Stylizacya wkracza już w epokę Regencyi. Widać w niej wpływ koronki i architektury z czasów Ludwika XIV. *a* i *b:* 16 : 62; *c* i *d:* 21 : 98 cm. Spłowiałe barwy. Dar ks. Dra Józefa Bąby. (96).

102—105. Grupa brokatów srebrno i złotolitych z XVII w. Widzimy tu wzór rzutów kwiatowych, *(Streumuster)* w połączeniu z wzorem koronkowej kratki i wpływami chińskimi. Dwa kawałki brokatu srebrnego z zielonym, brunatnym jedwabiem i złotem, *a)* 93 : 24, *b)* 76 : 18, z daru hr. Męcińskiej z Dukli, pochodzą z dukielskiego kościoła parafialnego. W środku zaś kawałek złotolitego brokatu o rzucikach kwiatowych srebrnych, czarnych i złoto-różowych. 17·5 : 85 cm. Zakupiony.

106—108. Brokatella o podkładzie nicianym (tkanina podwójna). Wzór atłasowy czerwony, na tle skosu kremowego. Jest to gatunek zw. *lampas* o wzorze wypukłym z lekka. Głównym motywem wzoru jest kartusza wypełniona kratką, u góry zakończona stylizowaną muszlą w duchu stylu Ludwika XIV. Po bokach dwa gryfy. Dookoła ornament późno groteskowy, akantowany, z głowami jako zakończenie skrętów. Stylizacya

uderza pewną ostrością linii, jakby wziętych z kutego żelaza. Odnoszę ją do końca XVII w. Z trzech kawałków, jeden ma wzór tego samego stylu i kolorytu, tylko nieco odmienny, brak motywów zwierzęcych groteskowych, układ spokojniejszy, więcej renesansowe formy. 112 : 52, 124 : 51, 132 : 52. Tło skosu kremowego pościerane z czerwonego podkładu. Dar p. St. Zarewicza.

109—112. Grupa brokatów z XVII—XVIII w. U góry wzór koronowy i liściasty, środkiem rzuty kwiatowe o typie arabesków, bokiem pseudo-chińskie wzory na tle adamaszkowem, przetykanem złotem i srebrem. Dołem wielkokwiatowy brokat o lśniących paskach złotych z XVIII w. Wzór koronowy z daru ks. Dra Józefa Bąby.

· 113—118. Grupa skrawków kościelnych stuł z tkanin jedwabnych z samego końca XVII w.

119. Tkanina jedwabna lekka o wzorze kwiatowym na tle jasno-czerwonem. Rzuty oddzielne w układzie pasmowym 21·5 : 93. Wiek XVIII. Obok grubsza tkanina jedwabna, wykonana techniką *lancée*, t. j. nie broszowana, ale nić wątku puszczona wolno z tyłu materyi. Wzór arabeskowo traktowanych rzutów roślinnych w kolorze czerwonym i żółtym, na tle białem adamaszkowem, które się starło i uwidoczniło podkład czerwony. Wzory tej tkaniny mają jeszcze żywe tradycye XVI w., ale odnoszą się do połowy wieku siedmnastego. 20 : 100. Oba okazy z kościoła N. P. Maryi. Dar p. Emilii Pydynkowskiej, 1905 r.

120. Brokat złotolity na tle zielonego adamaszku. Wzory fantastyczne chińskie. Fragment ten nie daje wyobrażenia o całości wzoru. Na tle wolutowych

liści symetrycznie wybiegają z lewej strony po trzy pędy ślimakowato zakończone; na środkowym z nich prostokątny motyw klamrowy. Z prawej strony wychodzą lejkowate kończyny geometryzowanych owoców maku i części jego kwiatów. Pochodzenie tej tkaniny nie jest określone, nosi na sobie piętno XVII w. Ciekawym jest wzór koniczyn, użytych dla wyobrażenia otworów makówek. Dar ks. Dra Józefa Bąby. 21 : 53.

121—122. Grupa tkanin złotolitych o typie perskim, cienkich, o wzorach stylizowanych kwiatów, z XVII w.

123—126. Grupa skrawków tkanin XVII w. Wśród nich tkanina jedwabna na tle białem przetykana we wzór rozkwitłego drzewka, ze siedzącemi papugami, pochodzenia, mojem zdaniem, perskiego. Ma ona typ pasów, zwanych bawolemi. (114).

127. Tkanina półjedwabna mieszana ze złotem i srebrem z czapraka wschodniego z XVII w. Zapewne połowa jakiejś większej całości. Obustronnie widzimy brzeg tkacki. Wzór ramy prostolinijnej zamykającej z trzech stron całość. W tle obustronnie po rogach palmety z liści, na których rzucone kwiaty hiacyntu i gwoździka. W środku pączek zamknięty stylizowanego tulipana. Na ramie rzucone gwoździki i trójkąty geometrycznie wykreślone. W obramieniu ornament ciągły, wypływający z t. zw. ornamentu dymowego *(Rauchornoment)*. Wśród niego palmety i rzuty kwiatowe. Z kawałków zszyta. W dwóch miejscach malowaniem uzupełniona. Patrz: *Racinet „L'ornement polichrome"*. 565 : 1190 mm. (112). Tab. XIII.

128. Ornat z końca XVII w. Kolumna z aksamitu żółto-różowego. Boki z wschodniej tkaniny, przed-



TKANINA ZŁOTOLITA WSCHODNIA Z XVII W.

Str. 226.



MAKATA TURECKA Z XVII W.

Str. 227.

stawiającej na tle kremowem rypsowem stylizowane bukiety w kształcie cyprysów ciętych, na których kwitnące lilie. Galony ażurowe złote. Środek spłowiały i zniszczony. Dar p. St. Zarewicza. 68 : 97. (112).

129. Makata wschodnia. W środku na tle atłasowem wzór splotów roślinnych arabeskowych, związanych palmetami. Sploty zakończone większymi bukietami kwiatów. Wzór żółtym i białym oraz jasno-niebieskim jedwabiem przerabiany. Dookoła biegnie szlak zielony, w którym przeważa motyw kół w obramieniach mirabu, wziętego z bram meczetów. Obok biegną mniejsze szlaki o wzorach geometrycznych i o wzorze roślinnym ciągłym. Charakterystycznem jest użycie zamiast złota nitki jedwabnej żołtej, tak umiejętnie dobranej, że robi zupełnie wrażenie złota. Udana przytem subtelna harmonia barw. 127 : 377. (105—107).

130. Makata turecka (?), jedwabna, tło amarantowe, obramienia żółte i zielone. Wzór główny przedstawia trzy arabskie luki, wsparte na kolumnach o motywach torsady i kapitelach kielichowych. Środkowa arkada jest dwa razy szersza od bocznych. Są to jakby wejścia do świątyni, cz. miraby lub nisze do modlitwy. W każdej z nich zwiesza się lampa na łańcuchu. Nad bocznemi arkadami widne kopuły meczetów, zakończone półksiężycem, oraz minarety symetrycznie umieszczone. Obok tego są rozrzucone motywy kwiatowe i waza z palmetą kwiatową w środkowej arkadzie. W bocznych są stylizowane pinie. W obramieniach powtarza się motyw rozety. 172 : 114. (105—107). Tab. XIV.

131—134. Kawałki makat wschodnich *a)* o wzorze ośmiopromiennej gwiazdy na tle czerwonem, srebrem

i złotem przerabianych. 22 : 31. Dar p. Emilii Pydynkowskiej; *b)* paskowany motyw, wśród którego rozróżniamy trójkątami ułożone gałki, jakby owoce stylizowane, obok zaś obłokowy wydłużony wzór falisty. 21 : 59. Dar p. Zarewicza; *c)* wzór kratkowany z kwadratami na tle czerwonem z nicią zieloną zmieszanem. Z kościoła na Piasku w Krakowie. Dar p. Emilii Pydynkowskiej. 14 : 35. Obok skrawki tkanin wschodnich o niezupełnych wzorach. Makata *b)* odznacza się wzorem obłokowym *nébulé (Wolkenband)*, który w XVI i XVII w. często spotykamy na tkaninach wschodnich. Wzór ten bierze w Chinach swój początek; przenosi się do Persyi i staje częstym motywem dywanowym. Natomiast 3 kule są symbolem buddystycznym chińskiego pochodzenia. Podobną tkaninę posiada Muz. przem. w Stuttgarcie. Patrz: *Max Heiden*, l. cit., str. 153. (107, 235).

135. Chorągiew wotywna, malowana na adamaszku czerwonym o wzorze rzutów stylizowanego gwoździka wśród gałęzi biegnących, kwiaty naprzemian zwrócone do góry i nadół. Malowidło przedstawia w obramiemieniu, złożonem z trofeów wojennych, klęczącego Jana Skargę 1643 (?). przed obrazem N. Maryi Panny. Obok niego kołpak z wielką czarną kitą. Ubrany jest w delię rysiami podbitą, i w ferezyę granatową. (112).

136 *A*. Haftowana palka kielichowa. Na tle srebrnem (zygzakowym ściegem kładzionym na sznureczku) kartusza herbowa, podtrzymana przez dwie kobiece postacie, przykryta koroną i kapeluszem. W tarczy w środku herb Dołęga, przykryty koroną z klejnotem odnośnym. Reszta podzielona na cztery pola: w 1-em miejscu herb

Prus III-ci, w 2-im Cholewa, w 3-cim Junosza, w 4-em Zaremba. Dookoła litery M. A, I, M, M, M, G, C, P, C, P, P, P, z pod kartuszy wychodzi krzyż orderowy. Obok grupa haftów i aplikacyi z XVII w. Palka opisana jest darem Kazimierza Stronczyńskiego 1890 r. (115).

135 *B*. Palka haftowana na tle srebrnem kładzionem o wzorze zygzakowym. W środku owalna tarcza, podtrzymana przez aniołów, stojących na konsalach, nakryta koroną i kapeluszem biskupim. W niej herby: 1-szy Dołęga, przykryty koroną, 2-gi Prus III i 3-ci Cholewa, 4-ty Junosza, 5-ty Zaremba. Dookoła litery: M, A, I. M, M, M, G, C, P, C, P, P, P, A, C. Pod tarczą order lub distinctorium. Stan dobry. W zbiorze hr. Czapskich. Por. z duplikatem Nr 136 *A*. 11·4 : 11·5

137. Ornat; kolumna haftowana ściegiem płaskim, na tle kładzionem srebrnem o wzorze zygzakowatym. Motywy rogów obfitości bardzo niekszałtne. Boki XVIII w. o wyraźnych motywach chińskich. 67 : 128. (115).

138—140. *a)* Velum haftowane na tle adamaszkowem, czerwonem, wykonane srebrem i złotem, różnemi odmianami plecionki; *b)* stuła na atlasie haftowana srebrem i jedwabiem, na tle czerwonem; *c)* ruska palka aksamitna haftowana ściegiem kładzionym, a miejscami *au passé*. Przedstawienie Archanioła Michała w promienistem obramieniu kolistem. Po bokach motywy roślinne. 20 : 30 mm. *a)* Dar p. Michała Korbla; *c)* dar Henryka Kłosowskiego. (117, 126).

141—142. *a)* Stuła haftowana o motywach tkaniny jedwabnej, srebrem broszowanej, ozdobionych ściegiem płaskim; *b)* kolumna haftowana złotem na tle

zasnutem ściegiem kładzionym, srebrną nicią w podwleczone zygzaki wypukłe. Wzór wielkokwiatowy wykonany pierwotnym ściegiem plecionki, również wypukło podłożony. Dwa kawałki. 18 : 92 I 18 : 65. *a)* Dar p. E. Pydynkowskiej; *b)* p. Michała Korbla. (115).

143—144. *a)* Velum haftowane złotem na czerwonym atłasie, ściegiem bajorkowym, jak na mundurach. W środku w okrągłem obramieniu przedstawiona Niepokalanie poczęta N. Panna, z boków postacie aniołów i litery S. M. jedwabiem wyszyte, jak też i korona i obramienie płaszcza; 56 : 57. (117). *b)* Velum haftowane na tle jedwabiu czerwonego, jedwabiem zielonym, szarym, niebieskim i pąsowym, rożnymi ściegami z dodatkiem złota. Środkiem w mandorli postać Matki Boskiej z dzieciątkiem, którą koronują dwaj aniołowie. 49·4 : 51 cm. Bardzo dobrze zachowany. Dar ks. Michała Rutkowskiego.

145. Haft na suknie białem wykonany wełną ściegiem płaskim i płomienistym. U góry data A. D. 1696. w obramieniu festonu owocowego. Poniżej naprzemian powtarzają się stylizowane wazony z bukiekiem kwiatów niebieskich i irysów, nad którymi zwieszają się w czerwonych tonach utrzymane róże i gwoździki. Część większego dywanu lub obicia haftowanego. Z klasztoru św. Andrzeja w Krakowie. Dar klasztoru PP. Klarysek w Krakowie. 40 : 215. (124).

146. Velum z końca XVII w. haftowane na atłasie kremowym, wypukło podłożony ścieg płaski i kładziony. W środku monogram I. H. S. w promienistem obramieniu. Brzegiem koronka złoto-srebrna. Dookoła wzorów

rzucone blaszki *paillettes*. W rogach cztery motywy stylizowanej palmety. Dar ks. Sędziakowskiego. 56 : 56. (116).

147. Velum haftowane na kremowym atłasie, drobnym ściegiem rozłupanym, kontury obwiedzione srebrem. W tle przedstawiona w prostokącie o dwóch rogach zaokrąglonych, scena N. M. Panny z Dzieciątkiem w ogrodzie o ciekawych kwaterach. W rogach rzucone gałązki róży. Dookoła szlak z esów spleciony. Wiek XVII. Dar p. Maryi Korblowej. 48 : 51. (116).

148. Ornat, kolumna haftowana na tle kładzionem z rzadka złotem przerobionem. Wzór liścianki wielkokwiatowej. Jedwabiem, ściegiem chorągiewnym. Boki z tkaniny jedwabnej czarno-brunatnej o wzorze adamaszkowym, w tle, na którym rzucone srebrem motywy ściśle związane z wzorem tłowym. Dar p. Wł. Pochwalskiego. 69 : 107.

149. Antependium haftowane na zielonym rypsie jedwabnym. Wzór gałęzi kwiatowych z siedzącemi ptakami. Haft srebrem i jedwabiami. Ściegi kładzione, płaski i rozłupany. W obramieniu liścianki z ptaszkami. Wiek XVII. Dar ks. Dra Bąby. 95 : 170. (116, 126).

150. Haft srebrny kładziony na podwleczeniu o motywie niegdyś zygzakowym, wypełnionym wzorem falistej linii, składającej się z pojedyńczych części półkolistych, zdobnych rzucikami kwiatowymi. Tło atłasowe brunatne. Brzegiem powtarzają się podobne motywy, przez które przechodzą gałązki kwiatowe o palmetowej stylizacyi. Ścieg kładziony, bajorkowy, gałązkowy, sznureczki srebrne i pailletty oraz paski. Uzyskano z Gdowa za pośrednictwem p. Wł. Pochwalskiego. 47 : 66. (117, 120).

151. Ornat haftowany cały. Pretexta na tle złotem kładzionem w szachownicę ma wzór prostolinijnej gałęzi kwiatowej z liśćmi i kwiatami wykonanymi jedwabiem, ściegiem płaskim, części zaś splotów haftem wypukłym kładzionym srebrnym na grubem podwleczeniu. Boki na tle srebrnem kładzionem na podwleczeniu sznureczkowem. Wzór nieudatnie wyrysowanej gałęzi falistej, wykonanej wypukło ściegiem kładzionym srebrnym i złotym na grubem podwleczeniu. Wśród nich różnobarwne liście i kwiaty, jedwabnym ściegiem płaskim a zwłaszcza ściegiem satynowym, zmierzającym do uzyskania gładkości atłasu i doskonałego cieniowania i kolorytu. 66 : 134. (115).

152. Namiot perski haftowany, robotą nakładaną. Dach, na dwu słupach wspierany, cały wewnętrznie ozdobiony gęstym wzorem kraciastym o tle atłasowem niegdyś żółtym i motywach skrzyżowanych stylizowanych kwiatków i gwiazdek. Boki dłuższe mają po pięć przedziałów odgraniczonych pilastrami atłasowymi żółtymi. W górze są one połączone spłaszczonym łukiem arabskim. Na pilastrach i łukach dekoracya różnobarwna kwiatów i liści. W przedziałach, na tle płótna grubego czerwonego, są umieszczone środkowo obramienia, wypełnione ornamentem wazy z kwiatami palmetowo stylizowanymi, naprzemian z takiemi obramieniami o motywie rozety, na tle tegóż ciemno-żółtego atłasu. Nad niemi tabliczki z napisami w języku perskim. Po bokach z wazonów wychodzą kwitnące drzewka stylizowanej róży i hiacyntów. W dwu przedziałach obustronnie są okna o sznurkowej kracie i zasłonach do odwijania na dzień, na których w nieprzerwanym ciągu biegnie tasama dekoracya. Boki



CZĘŚĆ NAMIOTU PERSKIEGO
ZDOBYTEGO POD ŻÓRAWNEM 1676 ROKU.

Str. 233.

Tab. XVI. Nr 153.



WEWNĘTRZNA DEKORACYA NAMIOTU TURECKIEGO Z XVIII W. USTAWIONEGO W SALI MUZEALNEJ.

Str. 233.

otrzymane są z dwu przedziałów, w jednym z nich są drzwi z takąsamą dekoracyą i z napisem. Przekład napisów, dokonany z polecenia prof. Karabacka z całą uprzejmością przez p. Dra Fryderyka von Kraelitz-Greifenhorst, podaję w *Anneksach II.* Dowodzą, że był własnością wodza lub wezyra, którego zalety opisują i odnoszą się do kwiatowych ozdób namiotu. Pochodzi od rodziny Suffczyńskich. Odziedziczyli go oni wraz z dobrami Łańcuchów po Stanisławie Zygmuncie Druszkiewiczu, stolniku parnawskim i pułkowniku J. K. M., który miał ten namiot zdobyć pod Żórawnem. (1676 r.) Jest to nadzwyczaj rzadki zabytek, niestety ogromnie zniszczony przez to, że go z nieświadomości odwrotnie rozpinano, ozdobną stroną na zewnątrz, wskutek czego wszystkie barwy spłowiały. Tak go przedstawiono nawet na wydanych podobiznach. Patrz: Władysław Przybysławski: *Tygodnik illustrowany,* tom XIII, 1882, str. 271. oraz *Wystawa jubileuszowa Jana III w Krakowie 1883.* Kraków, 1884. Rozmiary namiotu: 432 : 268 : 195, dach 135 stoku. (127). Tab. XV.

153. Namiot turecki z XVII w. Robota nakładana *(application)* na czerwonem płótnie z jedwabiami. Składa się z czterech ścian i dachu. Na ścianach cztery pola oddzielone pasami podobnymi do kolumn. W środku każdego pola stylizowany ornament w formie drzewa. Górą biegnie fryz o mniejszych podziałach, z których dwa odpowiadają jednemu dolnemu. We fryzie obramienia z motywem palmety roślinnej. Na dachu wewnątrz tensam system powtórzony, podziały pasami, drzewa stylizowane a nad nimi fryz szerszy o tymsamym motywie, rozdzielony wzorem pasmowej plecionki. Boki przedstawiają dwa

takie podziały. Z jednej strony namiot zakończony szczytowo, z drugiego końca spadowo. W ścianach namiotu są dwa wejścia i troje okien siatkowych z klapami do zasłaniania. Dar Jana hr. Drohojowskiego. (127). Tab. XVI.

154—160. Siedm wielkich drukowanych płócien, przedstawiających siedm sakramentów. Wszystkie sceny ujęte szlakiem późnorenesansowym, zamkniętym w narożnikach kartuszami. W górnych częściach kartusze dłuższe owalne z napisami: *Baptisimus, Confirmatio, Eucharistia, Poenitentia, Extrema Unctio, Ordo, Matrimonium.* Pod napisami znajdujemy wszędzie powtórzone PETRUS WOUTERS EXCUDIT ANTVERPIAE CUM PRIVILEGIO REGIS CATHOLICI. Rozmiary: *a)* 415 : 334; *b)* 326 : 334; *c)* 520 : 334; *d)* 520 : 334; *e)* 367 : 334; *f)* 520 : 334; *g)* 366 : 334. Płótno przedstawiające: *Matrimonium* nosi na sobie znak fabryczny, umieszczony w kartuszy nad drzwiami środkowemi. (112).

161. Robota siatkowa jedwabna, ozdobiona złotem i srebrem. Wzory geometryczne białe i żółte na tle czerwonem. Wedle podania, jest to część większej całości, należącej niegdyś do Sobieskiego. Obszyta później frendzlą jedwabną. Kupiona 1906 r. 41 : 39.

162. Arras z XVII w. Obramienie przedstawia gęsty feston owoców i kwiatów w prostolinijnem architektonicznem ujęciu. W środku na tle ciemno szafirowem wielki herb. Tarcza podzielona na pięć pól. W środkowem Gozdawa Paców, w pierwszem miejscu Łabędź, 2-giem Kościesza, 3-iem Bogorya i 4-tem Pogoń litewska. Nad tarczą trzy hełmy. Srodkowy wprost, boczne symetrycznie ku środkowemu zwrócone. Na hełmach



ARRAS Z XVII W.
Z HERBAMI MICHAŁA KAZIMIERZA PACA
KASZTELANA WIL. HETMANA WIEL. W. X. L.
Str. 234.

korony hełmowe, z których wychodzą pawie ogony. Na nich położone klejnoty. W środku Łabędź, na prawo (heraldycznie) Kościesza, na lewo Bogorya. Dookoła tarczy spływają strzempy o stylizacyi akantowej, w barwach herbowych czerwonych i białych. W otoczeniu herbu umieszczone symetrycznie inicyały: M. K. P. K. W. H. W. W. X. L. (Michał Kazimierz Pac, kasztelan Wileński, Hetman W. X. L. Dołem na prawo znak brukselski B. B. i podpis wykonawcy: IAN LEYNIES. Z kościoła Św. Piotra w Wilnie, fundacyi Paca w 1677 r. Dar hr. z Łąckich Tyszkiewiczowej. 184:232. (109). Tab. XVII.

163. Dywan perski z początka XVII. w. W tle rzuty wzoru obłokowego (*Wolkenornament, nubiatum*) oraz trzech kul buddystycznych, zw. *czintamani,* wskazują na wpływy chińskie. Dookoła szlaki geometryczne, z powtarzającemi się ośmiolistnemi rozetkami. Obwodzący szerszy pas o motywach arabeskowych, pomiędzy którymi w równych odstępach palmety, w których symetrycznie rozłożony bukiet kwiatów ze stylizowanej podstawy wychodzący. Tło ogólne amarantowe. Narożników granatowe. Rzuty przeważnie żołte, białe i zielone, szczegóły jasno niebieskie. Godnem uwagi jest wpleciony w arabesk ornament podobny do niebieskiego, wijącego się sznureczka. Jest to stylizowany dym tytoniu, czyli wzór dymowy: *Rauchornament.* Depozyt kościoła Bożego Ciała. Dywan o tymsamym rzadkim wzorze obłokowym i trójkulistym posiada Dr Bode w Berlinie. Patrz: Wilhelm Bode: *Vorderasiatische Knüpfteppiche,* Leipzig str. 102, 133. (107, 228).

C) WIEK XVIII.

164. Ornat z adamaszku czerwonego na tle jaśniejszem, żółtawem. Wzór wielkokwiatowy z owocami granatu naturalistycznymi. Kupiono od p. St. Zarewicza. 61 : 126.

165—167. Velum z tkaniny jedwabnej na tle brunatno-wiśniowem, przetykanej w kolorowe bukiety, obramowanej rypsem różowym. 445 : 459 mm. Dar p. St. Zarewicza. U dołu tablicy ciekawy brokat na tle różowem przetykany srebrem i zielonym jedwabiem. Wzór ananasowy, bardzo ozdobny. Z daru pani Korblowej. 250 : 370 mm. Obok próbki z tejże epoki.

168—169. Jedwabna tkanina; na tle wzorzystem geometrycznem, stalowo-niebieskiem rzucone bukiety kolorowe ze szczegółami złotymi, naprzemian z bukietami koloru żółto-kawowego. U góry skrawki materyi jedwabnej, stalowo-siwej o wzorze irysów czarnych. Na pierwszej widać motyw pasów, ułożonych z oddzielnych bukietów *(bouquets détachés)*. 31 : 111.

170—171. Brokat srebrnolity o wielkich wzorach kwiatów fantastycznych i owoców na talerzykowatych szypułkach, przetykanych jedwabiami o silnem zabarwieniu. Widny wpływ splotów falistych w układzie. Początek XVIII w. Obok próbki współczesne. Silne zabarwienie należy jeszcze do epoki barokowej. Dar ks. Dra Józefa Bąby. (131).

172. Brokaty złotem i srebrem przerabiane na tle jedwabnem z epoki Ludwika XV. Brunatny brokat 15 : 28 cm. Biały zaś 40·5 : 52 cm., ma typ wcześniejszy,

wchodzący w czasy Regencyi i pochodzi z kościoła OO. Franciszkanów w Krakowie. Obok wspóczesny brokat na tle żółto-różowem, z kościoła na Piasku w Krakowie. Dar p. Emili Pydynkowskiej 1905 r. (131).

173. Grupa jedwabiów z XVIII w. o tłach różowych Widzimy tu reminiscencye wzoru koronkowego z epoki poprzedzającej, rzeki i paski, przy rzucikach kwiatowych. Wytwarza się typ wstęgi wijącej się falisto. (133).

174. Tkanina jedwabna gruba. broszowana, na tle rypsu kremowego. Wzór kwiecistej gałęzi i rzuconych kwiatków. Piękny okaz z połowy XVIII w. o motywie wężykowatego układu. Zakupiona 1905 r. Dwa kawałki po 24 : 130. (133).

175. Ornat z końca XVIII w. z tkanin jedwabnych broszowauych na tle kremowem. Środek o falistych gałęziach kwiatowych na tle analogicznem wzorzystem, boki na tle prążkowanem, w stylu Ludwika XVI. Dar St. Zarewicza. 63 : 94.

176—177. *a)* Tkanina broszowana jedwabna o wielkim wzorze liści, kwiatów i owoców, układ pasmowy. Wiek XVIII. Z kościoła Najśw. P. Maryi w Krakowie. 43 : 50 cm.; *b)* Brokat srebrny, przetykany złotem. Wzór falistej gałęzi, z której wychodzą liście i owoce maliny. Z tegoż kościoła. Dar p. Emilii Pydynkowskiej. 1905 roku.

178—180. Grupa jedwabiów z XVIII w. Wśród nich zasługuje na uwagę brokat srebrno i złotolity z kościoła św. Anny w Krakowie o częściach większego wzoru gałęzi kwiatowej, pięknego układu. 25'5 : 30 cm. Obok brunatny adamaszek o tle bronzowem i wzorach

roślinnych, połączonych z pewną fantastyczną pseudochińską architekturą. Z kościoła N. P. Maryi w Krakowie. 21 : 94. Dar p. Emiiii Pydynkowskiej 1905 roku.

181—182. *a)* Brokat jedwabny złotem przerabiany z kościoła na Piasku w Krakowie. Motyw wstęgi, złożony z elementów stylu Ludwika XV. 21 : 69 cm.; *b)* Obok tkanina jedwabna, lekka, w rzuciki kwiatowe na tle zielonkawo kremowem z tejsamej epoki. W tle motyw kratki i gałązek. Z kościoła na Skałce w Krakowie. W jednem miejscu przetarta. Dar p. Emilii Pydynkowskiej 1905 roku. (133).

183. Grupa skrawków tkanin jedwabnych z 3-ciej ćwierci XVIII w. o motywach falistej gałęzi kwiatowej, na tle białem adamaszkowem lub prążkowanem. Użytek częsty złotych i srebrnych nici, a także i srebrnych pasków.

184—185. Jedwabna tkanina zielona jasna o motywie falistych gałęzi róży i naprzemian rzuconych bukietach gwoździków w jasnych tonach, zielonych i różowych. Obok dwa kawałki brokatu białego, jedwabnego, przetykanego srebrem o wzorze kwitnącego drzewa i haftowanych rzuconych bukiecików. (133).

186—190. Grupa tkanin jedwabnych z XVIII w. na tłach kremowych. Fragmenty o niekompletnych wzorach, dają wyobrażenie o tworzeniu się motywu falistej gałęzi kwiatowej.

191. Ornat z połowy XVIII w. Tkaniny broszowane, jedwabne, na tłach kremowych. Środkiem falista gałąź kwiatowa, bokami rzuty kwiatowe. Przerabiane złotem i srebrem. Galony koronkowe srebrne. Boki zniszczone. 66·5 : 105.

192—195. Grupa tkanin jedwabnych, przetykanych jedwabiami kolorowymi i złotem, o bogatych wzorach falistej wstęgi.

196—198. Tkanina jedwabna przetykana na tle białego atłasu we wzór falistych gałęzi roślinnych z bukietami kwiatowymi, wśród których wzór pasków prostolinijny z krągłymi punktami. Trzy kawałki z ornatu. Druga połowa XVIII w. Dar St. Zarewicza. 68 : 99.

199. Jedwab czerwony, przetykany srebrem, wzór wielkiej rzeki o motywie zielonej gałązki z białemi kropeczkami. Wśród niej gałązki kwiatowe lekko rzucone o charakterze drugiej ćwierci XVIII w. Spłowiałe i podarte. Z daru hr. Adamowej Męcińskiej z Dukli. 219 : 1085. 192 : 790 mm. (133).

200. Ornat z połowy XVIII w. Pretexta z jedwabiu niebieskiego, o wzorze białym koronkowej wstęgi i biegnącej gałęzi kwiatowej. Boki z tkaniny brunatnej o rzutach kwiatowych, miejscami przerabianych złotem, połączonych drobnemi gałązkami. Boki mają charakter końca XVII w. Boki przetarte. Dar p. St. Zarewicza. 75 : 105·5.

201. Ornat z tkaniny jedwabnej, broszowanej, na tle białem rypsowem. Wzory gałęzi kwiatowych, miejscami przerabiane paskami złotymi. Piękne galony koronkowe, złote współczesne. 61 : 126.

202—203. Tkanina jedwabna gruba, broszowana, na tle zielonem, rypsowem. Wzory wstęg zygzakowych i rzutów kwiatowych z drugiej połowy XVIII w. 25 : 92. cm. Z kościoła na Skałce. *b)* Adamaszek niebiesko-czerwony. Wzór uciętych gałęzi kwiatowych z owocami,

przewiązanych wstęgami. Koniec XVIII wieku. Z tegoż kościoła. 25 : 124 cm. Dar p. Emilii Pydynkowskiej.

204 — 205. Grupa tkanin z XVIII w. jedwabnych i przetykanych srebrem i złotem. Wzory późno granatowe i rzek kwiatowych. (133).

206. Ornat z połowy XVIII w. Kolumna z brokatu na tle niebieskim o wzorze kwiatowym, białym i złotym. Boki typowe na tle jasno - fioletowem przerabiane złotem, zielonym i jasno-niebieskim jedwabiem, przedstawiają rzuty różnorodne. Głównym ich motywem muszla, z której wychodzi naturalistyczne drzewko granatu, obok lecący paw lub bażant, okręt z figurkami, domek drzewkami otoczony, wreszcie małe krajobrazy. Dar St. Zarewicza. 715 : 106. (132, 133, 135). Tab. XVIII.

207. Adamaszek jedwabny o tle szarem i wzorach ciągłych roślinnych z pierwszej połowy XVIII w. Pochodzi z kościoła na Skałce. Dar p. Emilii Pydynkowskiej, 1905 r. 74 : 108.

208—210. Grupa tkanin. Próby arabeskowej stylizacyi roślin. *a)* tło białe atłasowe, faliste motywy gałązki wawrzynu z lekkiemi bukiecikami kwiatów, z kościoła na Piasku w Krakowie. 36 : 94; *b)* na czarnym tle sploty kwiatowe. Ciekawa technika *lancée.* 30·5 : 29·5 cm. Depozyt Dra St. Tomkowicza; *c)* tło zielonkawe, wzory esowe rokokowe i kwiaty stylizowanego gwoździka. 26 : 48 $^1/_8$. Z kościoła na Piasku. *a* i *c* dar p. E. Pydynkowskiej, 1905 roku.

211 — 214. *a)* Tkanina jedwabna broszowana o wielkim wzorze roślinnym, wielkokwiatowym na tle białego rypsu. 25 : 42. Wiek XVIII; *b)* Brokat srebrny



CZĘŚĆ ORNATU Z POŁOWY XVIII W.

Str. 240.

na tle białem jedwabnem o gęstym wzorze roślinnym, z kościoła św. Anny w Krakowie. 23 : 33 cm.; *c)* Adamaszek kremowy, przerabiany srebrem, o rzucikach gałęzi kwiatowych, z kościoła na Piasku w Krakowie. 24 : 96; *d)* Tkanina jedwabna, broszowana srebrem i kolorowymi jedwabiami na tle różowem. Motywy waz rokokowych na fantastycznych wspornikach. 18 : 25. Dar p. Emilii Pydynkowskiej, 1905 roku.

215 - 216. *a)* Brokat srebrem przetykany na tle rypsu niebieskiego, cieniowania czerwonym jedwabiem. Wzory oddzielnych bukietów. 74 : 54 cm.; *b)* Brokat srebrem przetykany, na tle niebieskiego rypsu o ciekawych widoczkach pawilionu pseudo - chińskiego, otoczonego drzewami, wśród większego wzoru gałęzi kwiatowych. *a)* 9 : 131; *b)* 6 : 25·4; *c)* 17 : 18; *d)* 4 : 17 cm. Nr 215 dar Zgromadzenia SS. Służebniczek w Starej Wsi; Nr 216 dar p. St. Zarewicza.

217. Ornat z początku XVIII w. Kolumna broszowana na tle rypsowem, brunatnem. Wzory rzutów kwiatowych z owocami. Boki z adamaszku srebrem przerabianego o wzorze rzutów lekko związanych. Dar p. St. Zarewicza. 73·5 : 106.

218. Ornat adamaszkowy czerwony o wielkokwiatowym wzorze, w połączeniu z naturalistycznymi owocami. Galony złote zygzakowe. Wiek XVIII. Zakupiony u p. Zarewicza. 67 : 120.

219. Tkanina jedwabna przetykana złotem i srebrem na tle niebieskiem adamaszkowem. Wzory rzutów kwiatowych w stylu Ludwika XV. *a)* 91 : 24; *b)* 51 : 25; *c)* 65 : 15; *d)* 61 : 21.

220—221, Grupa skrawków niebieskich jedwabiów, przetykanych srebrem i złotem, o rzucikach kwiatowych z XVIII wieku.

222. Ornat z XVIII w. Tkanina morowa kremowa, jedwabna. Na niej rzucone broszowane bukiety w prawo i lewo, oraz drobne gałązki. Galony złote. Dar p. St. Zarewicza. 69·5 : 106. (141).

223. Grupa brokatów jedwabnych, przetykanych częściowo srebrem i złotem, o wzorach bukietów oddzielnie rzuconych na tle białem. Wiek XVIII.

224. Ornat z XVIII w. Kolumna z tkaniny jedwabnej, kremowej. Boki półjedwabne zielone, wzory złotem przerabiane. W tle asymetryczne rzuty adamaszkowe, na nich większe motywy kwiatków złotych. Galony srebrne. Dar p. St. Zarewicza. 68 : 103.

225. Adamaszek jedwabny brunatny, przetykany złotem i żółtym jedwabiem. Wzór rzutów kwiatowych o układzie pasmowym. Z kościoła N. P. Maryi· Wiek XVIII. W wielu miejscach przetarty. Dar p. Emilii Pydynkowskiej, 1905 r. 54 : 236.

226. Lekka tkanina jedwabna, brunatno-fioletowa, przetykana złotem, Wzór rzutów kwiatowych jednostronnie w piątkę ułożonych. Musiała służyć albo do sukni albo do żupana letniego. Wiek XVIII. Z kościoła na Piasku w Krakowie. Dar p. E. Pydynkowskiej, 1905 roku. 58·5 : 112.

227. Ornat z XVIII w. Środek bezwartościowy z XIX w. Boki z tkaniny jedwabnej z lekka srebrem przerobionej, o bukiecikach w piątkę rzuconych, przeciwstawionych. Dar p. St. Zarewicza. 68 : 206.

228—229. Adamaszek jedwabny, zielonkawo popielaty z ornamentacyą w stylu Ludwika XV o rytmie asymetrycznym. Wzór esowo kwiatowy. 24 - 27 : 96. Miejscami podarty i postrzępiony. Z kościoła na Skałce. Obok próbki tkanin z tejsamej epoki. Dar pani Emilii Pydynkowskiej, 1905 roku.

230—231. Grupa aksamitów czerwonych i żółtych, oraz dwa kawałki aksamitu strzyżonego na tle złotolitem z daru p. Schwartza.

232. Grupa tkanin jedwabnych na tle złamanem niebieskiem o wzorach kwiatowych.

233—234. Kawałek tkaniny jedwabnej, broszowanej, przetykanej srebrem. Na tle niebieskiem, wielki motyw lilii czy też ostróżki. 20 : 20·7 cm. Obok skrawki współczesne. Dar ks. Dra Józefa Bąby.

235—236. Grupa brokatów jedwabnych, przetykanych srebrem i jedwabiami kolorowymi, pochodzących z XVIII w. Służyły do wyrobu sukien dworskich i ornatów.

237—238. Grupa skrawkow tkanin jedwabnych, przetykanych na tle białem jedwabiami kolorowymi a w szczegółach srebrem, o wzorach kwiatowych z XVIII wieku.

239—240. Grupa brokatów srebrno i złotolitych z XVIII w. na białych tłach.

241—242. Grupa tkanin jedwabnych, przetykanych złotem, srebrem i kolorowymi jedwabiami z XVIII w.

243—244. Grupa stuł kościelnych aksamitnych i adamaszkowych z XVII i XVIII w.

245—246. Grupa tkanin jedwabnych z początku XVIII w. o motywach kwiatowych na tle białem,

247—248. Grupa tkanin jedwabnych z końca XVII i z XVIII w. o tonach żółtych i złotych.

249—250. Grupa brokatów złoto i srebrnolitych, na tłach różowych z początku XVIII w.

251—252. Grupa tkanin jedwabnych i półjedwabnych, przetykanych częściowo srebrem i złotem, przeważnie z XVIII wieku.

253—254. Grupa jedwabnych tkanin z początku XVIII w. na tłach białych.

255. Ornat. Tkanina półjedwabna w paski z lekka srebrem przerabiana. Na paskach w piątkę rzucone kwiatuszki. Może to jest materya żupanowa. Zakupiona od p. St. Zarewicza. 64 : 123. (139).

256. Ornat z tkaniny jedwabnej w stylu Ludwika XV w rodzaju zw. *dauphine*. Tło drobnowzorzyste geometryczne. Na niem paski, a pomiędzy niemi gałązka falista o drobnych kwiatach naturalistycznych, tworząca również symetryczny motyw pasiasty. Tło jasno zielone, tony blade, zharmonizowane z niem. 60 : 120. (139).

267. Ornat z końca XVIII w. Środek późniejszy w paski geometrycznie wzorzyste (początek XIX w.). Boki z rypsu jedwabnego białego o wzorze pasków, w jednym z nich wężyk pseudo-chiński. Na bocznych rzucone kwiatki. Dar p. St. Zarewicza. 67 : 210.

258. Ornat XVIII w. z tkaniny jedwabnej, broszowanej, na tle niebieskiem. Wzór koronkowej wstęgi i bukietów kwiatowych. Galony złote. Z kościoła w Porażu. Dar p. St. Zarewicza. 63 : 118.

259. Ornat z XVIII w. Boki z tejsamej tkaniny co ornat Nr 258. Kolumna z póżnego adamaszku białego

z końca XVIII w. o wzorze zwykłych pasków prążkowanych i wzorzystych. 63 : 128.

260—261. Grupa jedwabnych tkanin z XVIII w., przetykanych srebrem lub złotem, oraz adamaszek kremowy o wzorach pasów, kwiatków i gwiazd z tejże epoki.

262—263. Grupa tkanin jedwabnych z XVIII w. o zbitych wzorach roślinnych, a w górze pasmowych.

264. Gaza jedwabna przetykana srebrem o wzorze pasków poprzecznych, wśród których rzuty roślinne. Tuwalnia kościelna. 53 : 260. Wiek XVIII. Dar p. Emilii Pydynkowskiej, 1905 roku.

265—267. Tkanina jedwabna przetykana srebrem. Wzór pasków różowych, wśrod których rzucone kwiatki broszowane srebrem. 35 : 110 cm. Obok współczesny brokat i tkanina jadwabna w paski, przetykana złotem. Dar p. E. Pydynkowskiej, 1905 roku.

268—270. Tkanina półjedwabna o tle ciemnoniebieskiem. Wzory splotów wstęgowatych i kwiatów w układzie rzutów pasmowych. 42 : 51 $\frac{1}{2}$ z kościola N. P. Maryi w Krakowie. Obok brokat o tle przerabianem złotem, na którem rzędy ciętych gałęzi kwiatów stylizowanych, naprzemian w prawo i lewo zwróconych. 20 $\frac{1}{2}$: 35 cm. Z kościoła na Piasku. Obok tkanina w paski z końca XVIII w. przetykana złotem i srebrem. 15 : 23, Kawałek tkaniny w karpią łuską, złotem przerabianej. 9 : 65 cm. z kościoła N. P. Maryi w Krakowie i mały skrawek brokatu o wzorze kwiatowej palmety. 17 : 17 cm. z kościoła na Piasku. Dar p. Emilii Pydynkowskiej, 1905 roku.

271. T k a n i n a j e d w a b n a z końca XVIII w. o wzorze pasmowym na tle żółtem, z kościoła na Skałce. 59 : 78. Miejscami przetarta. Dar p. Emilii Pydynkowskiej, 1905 roku.

272 - 273. Grupa jedwabnych tkanin z XVIII w. Godne są uwagi dwa kawałki: *a)* materya jedwabna, prążkowana na tle białem o paskach przecinanych zieloną liścianką, wśród których rzucone bukieciki kwiatowe; *b)* materya jedwabna: na tle niebieskiem kosze kwiatowe, powiązane białemi wstęgami. (F K. 226). Obie te tkaniny można zaliczyć do odmiany zwanej *dauphines* z ostatniej ćwierci z XVIII w. (138).

274. J e d w a b n a b r o k a t e l a ciemno-niebieska. srebrem przetykana o wzorze pasiastym na tle adamaszkowem.

275—276. J e d w a b n e t k a n i n y na białem tle. Gałęzie, bukiety kwiatowe, przetykane kolorowymi jedwabiami. Grupa ta uwidocznia przejście od wzorów falistej gałęzi do pasków pod koniec XVIII w.

277—279. Grupa tkanin jedwabnych z XVIII w. U góry adamaszek o rzucikach kwiatowych gałązek żółto różowy. 583 : 615 mm. W środku tkanina przetykana kolorowymi bukietami i wzorem pasków 516 : 98 mm. Dołem kawałki rypsu jedwabnego, przetykanego czarną nitką na tle żółtawo-różowem. Opisane okazy są depozytem Dra St. Tomkowicza.

280—281. T k a n i n a j e d w a b n a zielona w kremowe paski z drobnym motywem gałązki kwiatowej. Środkiem adamaszek zielonkawy o motywie paskowym. Czasy Ludwika XVI.

282—283. Ornat. Słup z materyi Louis XVI w paski. Boki haftowane srebrem i jedwabiami o wzorach gałęzi wijących się i bukietach kwiatowych w tonach wiśniowych i białych z odcieniami, na tle rypsu jedwabnego białego. Depozyt St. Cerchy. U góry dwa kawałki materyi w paski z tej epoki z kościoła na Piasku w Krakowie. 20 : 46 cm. Materya ta jest darem p. E. Pydynkowskiej, 1905 roku. (139).

284 Ornat z materyi jedwabnej w czarne paski na tle złotem o splocie skośnym. W paskach owalne kółka niebieskie, ceglasto zielone i różowe. Pomiędzy paskami rzuciki kwiatowe w tychże kolorach. Tkanina ta naśladuje wyroby wschodnie i mogła być wykonaną dla żupanów w końcu XVIII w., albo jest oryginalną tkaniną turecką. *a)* 25 : 116; *b)* 25 : 116; *c)* 20 : 64; *d)* 20 : 64.

285. Ornat z końca XVIII w. z tkaniny jedwabnej paskowanej na tle kremowem. Wśród pasków rzuciki kwiatowe. Paski w tle poprzecznie prążkowane. 72 : 118.

286—277. Grupa tkanin z XVIII w. *a)* Zielona tkanina o pasach z luźnych bukietów złożonych, na tle prążkowanem. Między niemi pasy z arabesków. 26 : 42, 24 : 42. 34 : 34. *b)* Dwa niebieskie kawałki o wzorze wstęgi i koszów kwiatowych, typowych dla czasów Ludwika XVI. 18 : 25, 23 : 26·5. *a)* Dar p. Jana Wentzla; *b)* wymieniono z p. Schwarcem.

288—291. Grupa paskowych tkanin z czasów Ludwika XVI, na tłach fioletowych i białych. *a)* o wzorze wstęgi koronkowej i bukietów kwiatowych. 28 : 92. Dar p. St. Zarewicza; *b)* prążki na białem tle z małymi

kwiatkami. Depozyt St. Cerchy; *c)* grupa prążków zielonych na tle fioletowem. Dar Zgromadzenia SS. Służebniczek w Starej Wsi.

292. Ornat. Słup biały w paski zielone i księżyce złotem broszowane. Boki adamaszkowe jasno-niebieskie o drobnych rzutach roślinnych. 64 : 186 cm. Galonów brak. Środkowa tkanina może być tureckiego pochodzenia i mogła być użytą jako żupan. Dar p. St.Zarewicza.

293—294. Tkaniny jedwabne o wzorach pasmowych z końca XVIII w. *a)* przerabiane srebrem na tle jedwabnem niebieskiem; *b)* połjedwabna. *a)* 65 : 19, 65 : 19; *b)* 77 : 20. Dar p. St. Zarewicza.

295. Tkanina jedwabna w paski złote na tle fioletowem. Na paskach kółka fioletowe i ząbkowane brzeżki zielone. Tło prążkowaue. Jest to materya z sukni z XVIII w. 57, 110 : 153. (139).

296. Tkanina jedwabna w paski żółte, różowo złociste i niebieskie na tle białem. Wśród tego haftowane bukieciki jedwabiami, srebrem i kolorowym czerwonym szychem. 97 : 72.

297. Tkanina jedwabna, broszowana na tle jasno niebieskiem. Wzór w stylu Ludwika XVI, paski, wśród których faliste gałęzie kwiatowe. Z cerkwi w Stefkowej. *a)* 116 : 32; *b)* 90 : 21; *c)* 90 : 10; *d)* 275 : 27 cm. Dar p. St. Zarewicza.

298. Ornat z materyi jedwabnej w paski fioletowe i żółte oraz szarawo białe. Wśród nich rzucone symetrycznie bukieciki kwiatków. W paskach fioletowych zaś biegnąca gałązka roślinna. Galony stare, złote, zczerniałe. Koniec wieku XVIII.

299. Tkanina jedwabna o wzorach pasmowych *chiné* na tle białem. Otrzymana drogą zafarbowania miejscami osnowy, metodą drukowania. Lekka materya z sukni z końca XVIII w. 113 : 58. 33 : 36, 57 : 47. Należy ona do ulubionych *„Taffetas chinés"*, patrz: *Savary des Bruslons: Dictionnaire universel de commerce (édition augmentée par Cl. Philibert)* Kopenhaga 1756—66, pod wyrazem: *Taffetas*. Bardzo podarta. (141).

220. Ornat z półjedwabnej tkaniny o wzorze podziałów geometrycznych, przypominających renesansowe kasetony. 60 : 120.

301. Ornat z końca XVIII w. z lekkiej gazy, złotem zrzadka przerabianej o wzorze kraty wielobarwnej. 65 : 94.

302. Tkanina półjedwabna o wzorze żółtym na tle rypsu różowego. Wzory kółek otoczonych esami i gwoździkami, tworzącymi kratkę. 120 : 22.

303—304. Tkanina półjedwabna o tymsamym wzorze kratki esowej, wypełnionej kółkami co Nr 302 tylko na tle niebieskiem, przerabianej różowym jedwabiem. Obok zielony aksamit wytłoczony w bukiety granatu, otoczone falistą wstęgą roślinną. Dar pana Markusa Schwarza.

305—307. Grupa lekkich tkanin srebrno i złotolitych z XVIII w. Charakterystyczną jest taśma na prawo, o wzorze liścianki falistej z gwoździków i astrów. U dołu dwa kawałki materyi kremowej przetykanej srebrem o wzorze kraciastym z daru p. Korblowej.

308 309. Grupa brokatów na tłach różowych przeważnie z XVIII w. Wzory rzucików *(Streumuster)* i kratek.

310—311. Adamaszek jedwabny drobnowzorzysty, żółtawo-zielony. Wzór krzyżujących się gałązek liściastych, wśród których rzuciki gwoździków i motywy krateczek koronkowych. Wiek XVIII. Obok skrawki tkanin jedwabnych, przetykanych złotem i srebrem z tejsamej epoki. Zszyty z dwóch kawałków. Dar ks. Dra Józefa Bąby. 52:72. (140).

312. Ornat z XVIII w. z lekkich materyi jedwabnych o tłach białych. Kolumna w kratę z lekkimi bukiecikami z rzadka rozmieszczonymi. Boki z motywem wstęgi zygzakowej. Bardzo podniszczony, galony pozrywane. Dar p. St. Zarewicza. 67:208.

313. Ornat z XVIII w. Pretexta z jedwabnej tkaniny o wzorze kratki roślinnej, wśród której bukieciki rzucone. Tło prążkowane. Boki z broszowanego jedwabiu na tle brunatno-czerwonem. Wzór biegnącej wstęgi z bukietami. Galony ażurowe, srebrne i zczerniałe. Dar p. Pochwalskiego. 67·6:100. (140).

314. Brokat srebrnolity ze wzorem drobnym krzyżującej się falistej wstęgi, wśród której czworoboczne oka o wzorze pasków białych i ceglastych, ułożonych w piątkę i zwróconych naprzemian w prawo i lewo. Pięć kawałków. 58:118, 214:86, 20:64, 20:35, 20:89. Dar p. St. Zarewicza.

315—316. *a)* Tkanina jedwabna broszowana na tle białego rypsu. Wzór przekątniowych gałązek kwiatowych i rzucików niebieskich kokardek. W tle oddzielny motyw wstęgi. Z kościoła w Choczwi. Dar p. St. Zarewicza. Czasy Ludwika XVI. 30:47·5. Obok ugrupowane próbki współczesne. (138).

317—318. *a)* T k a n i n a j e d w a b n a broszowana. Tło szafirowe. Wzór drzewnej gałęzi z kwiatami i owocami. Wśród niego kosze napełnione owocami i motywy pseudo-chińskiej architektury. W tle naturalistyczny wzór współrzędny, adamaszkowy. 48:48. Obok stuła z tejże materyi; *b)* Brokat srebrem przetykany na tle niebieskiem rypsowem. 84:67. *a)* Dar hr. Tyszkiewiczowej; *b)* dar ks. Dra Józefa Bąby. (138).

319-320. Grupa jedwabiów z XVIII w. częściowo przerabianych srebrem i złotem. Wśród nich zwraca uwagę brokat na białem tle jedwabnem o motywach fantastycznych koszów i granatów z kwiatkami. 215:41 cm. Dar ks. Dra Józefa Bąby.

321—322. Grupa adamaszków jedwabnych XVIII w. U góry widzimy skrawek adamaszku o wzorze kremowem na tle ciemno różowem, o motywie lambrekinu i splotów akantowych. Skrawek ten jest typowym okazem dla epoki Ludwika XVI. U dołu motywy pasków *(rayures)* na tle mory ceglastej, i wstęgi koronkowej z bukietami z tejsamej epoki.

323. W i e l k a s e r w e t a lub obrusik płócienny *damassé*. W środku pięknie wyrysowane herby polsko-saskie ze Złotem Runem i Orderem Orła Białego, pod królewską koroną. W czterech rogach kartusze koronowane z monogramem A. R. 3. i datą 1746. Dookoła obramienie z rogów obfitości, kwiatów i lambrekinów. W zbiorach hr. Czapskich. 96:123.

324—325. *a)* T k a n i n a j e d w a b n a adamaszkowa pseudo-chińska z XVIII w. Motywy t. zw. obłokowe z rzucikami kwiatowymi. Tło niebieskie, wzór żółty

i czerwony. 20 : 102 cm.: *b)* Tkanina jedwabna o tle różowem, spłowiałem wzorzystem. Na niem rzuciki kwiatków *(fleurettes)*. Wiek XVIII. 25 : 103 cm. Obie z kościoła na Skałce w Krakowie. Dar p. E. Pydynkowskiej.

326—328. Tkanina półjedwabna przetykana srebrem o fantastycznym wzorze roślinnym asymetrycznym. Tło brunatne o chińskich motywach geometrycznych. 35—52 : 48. Z kościoła N. Panny Maryi w Krakowie. Pokrewny motyw przedstawia brunatna podobna tkanina sąsiednia. 22·5 : 90 cm. Obok jedwabna tkanina przetykana srebrem o wzorach koronkowych i kwiatowych na tle kremowem. Z tegóż kościoła. 27 : 54 cm. Dar p. E. Pydynkowskiej, 1905 roku.

329. Tkanina półjedwabna adamaszkowa o wzorze żółtym na tle czerwonem. Motywy rzucików roślinnych i gałązek wychodzących z rodzaju pseudochińskich waz i kielichów zygzakowatych. Koniec XVIII w. 29 : 267.

330. Ornat ruski lub kapa z drobnowzorzystego aksamitu żółtego, niegdyś złoto-różowego. Wzór listków koniczyny naprzemian w prawo i lewo zwróconych, układ piątkowy, tło prążkowane jedwabne. Z kościoła w Choczwi. Dar p. St. Zarewicza. 65 : 228.

331. Ornat ruski z XVIII w. z jedwabnej tkaniny srebrem przerabianej o drobnym wzorze krzyżyków niebiesko-zielonych. Galony i krzyż naszyte srebrne. 68 : 109.

332—335. Grupa wschodnich tkanin z XVIII w. Ciekawa stylizacya roślin, przypomina pasy wschodnie i polskie naśladownictwa. *a)* Cienka gaza przetykana

złotem, na której rzucone gałązki hiacyntu pasami w prawo i lewo zwrócone, z kościoła na Piasku w Krakowie. 18 : 125 cm.; *b)* tło białe, na niem taksamo ułożone drzewka kwitnące. 23 : 104. Z kościoła N. P. Maryi w Krakowie; *c)* na żółtem tle lekko przerabianem metalem, symetryczne motywy stylizowanego gwoździka. Dar pani E. Pydynkowskiej, 1905 roku.

336. Ornat z końca XVIII w. z tkanin prawdopodobnie żupanowych, o charakterze wschodnim. Kolumna na tle różowem rypsowem w złote ząbkowane paski z dwoma czarnymi prążkami. Pomiędzy niemi rzuciki kwiatków. Boki na tle białem, mają wązkie paski zielone. Pomiędzy niemi półksiężyce złote piątkowo rozmieszczone. Dar p. St. Zarewicza. 63 : 188.

337—338. Grupa tkanin jedwabnych, przetykanych srebrem z XVIII w. Wśród nich dwa podługowate skrawki na tle niebieskiem o wzorach groszkowych i rodzaju łuków, mające typ wschodni.

339. Ornat z końca XVIII w. (przód.). Z płótna drukowanego na tle drobnowzorzystem geometrycznem. Wzory gałęzi kwiatowych przekątniowo rzuconych. Zwrócić uwagę na gatunek farby użytej do druku, oraz na sposób uzyskania efektu tkaniny jedwabnej. (142).

340. Tkanina jedwabna w rodzaju gazy, o wzorze pasków przeźroczystych, w których motywy liści dwustronnie wychodzących. Na niej druk, naśladujący w żywych barwach wschodnią ornamentykę kwiatową. Ciekawy układ całości wedle wzoru pasów polskich i wschodnich. Służyła za tuwalnię kościelną. Dar pana Michała Korbla. (142).

341—342. Obicia ścienne. Malowane, zwane *indiennes*. *a)* Dwa kawałki kremowej jedwabnej kitajki ręcznie malowane kwiaty w rodzaju chińskim, wyrastające z pni drzewnych, w formie wielkich rzutów, połączonych na jednym okazie falistą ząbkowaną wstęga niebieską. 112 : 26, 82 : 23½; *b)* pokrewne okazy na cieńszej, więcej błyszczącej kitajce z motywem winogradu. 27 : 22, 24 : 20; *c)* grubsza kitajka żółtawa, na której kontur wzoru już drukowany jedną czarną linią, a kolory ręcznie nakładane. Wzór krętych gałęzi kwiatowych, wijących się falisto i harmonijnie rozmieszczonych na płaszczyźnie tkaniny. 41 : 42½. (142).

343 Velum lub Umbraculum na jasno zielonym atłasie, haftowane srebrem, ściegiem kładzionym i jedwabiami, ściegiem satynowym. W środku w aureoli I. H. S. z datą 1748. Dookoła rzucone fantastycznie stylizowane kwiaty. Zbiory hr. Czapskich. 73 : 61.

344. Czaprak z czerwonego aksamitu, wypukło haftowany srebrem, złotem i żółtym jedwabiem. Dookoła brzeg o motywach liściastych. W rogach ozdobne barokowe kartusze, wypełnione krateczką, oraz mniejsze podobne ozdoby. Na aksamicie, zszytym z dwóch kawałków, widać ślady naszywania galonów, które wycisnęły w nim dawny napis, z którego pozostało u góry: *nie słucha,* a u dołu: *Kto.* Dalszy ciąg napisu ukryty pod haftem i ucięty. Ścieg bajorkowy i kładziony na podwleczeniu. Haft ma zupełnie charakter XVII w. jednak odnoszę go do początka XVIII w. Dobrze zachowany. Zbiory hr. Czapskich. (184).

345. Część czapraka lub ozdoby, haftowana na czerwonym aksamicie srebrem i złotem. Wzór kartuszy wypełniony kratą, otoczonej splotami roślinnymi o bogatej stylizacyi. Brzegiem lekkie obramienie, należy widocznie do Nr 344. Na aksamicie również ślady dawniejzsego napisu. Ścieg bajorkowy i kładziony na podwleczeniu. Stan dobry. Zbiory hr. Czapskich. 49·5 : 52. (184).

345. Haft na czerwonym adamaszku, wykonany srebrem i złotem, ściegiem bajorkowym i jedwabiami. Dookoła biegnie obramienie o motywach roślinnych w rodzaju tureckim. W środku tarcza z herbem Leliwą, otoczona armaturą wojenną, chorągwiami, buławami etc. Było to okrycie kotłów bojowych hetmana wielkiego koronnego Adama Mikołaja Sieniawskiego † 1726 Stan dosyć dobry. Zbiory hr. Czapskich. 50 : 90·7. (125).

347. Haft kanwowy jedwabny, przedstawiający kartuszę barokową, nakrytą koroną liściastą, wykonaną złotem kładzionem. W tarczy na miejscu 1-szem Orzeł żółty w niebieskiem polu, 2-giem Pogoń litewska, 3-ciem herb ziemi kaliskiej, 4-tem austryacka belka. U góry banderola z napisem: F. SOPHIA-KÖNIGIN-AUS-POLEN. Pod nim liczba 7. Haft obwiedziony srebrnym galonikiem na czarnej podszewce. Pochodzić może z jakiegoś całunu żałobnego, który pośpiesznie wykonano, bez uwagi na barwy heraldyczne. Pod względem techniki odnoszę ten haft do XVIII w. Stan dobry. Zbiory hr. Czapskich. Nabyty w roku 1848 z łupów zamkowych przez Koehnego, jak mówi inwentarz. 34 : 25. (184).

348. Velum haftowane na białym jedwabiu. W środku Bóg Ojciec w trójkątnej aureoli, z berłem

w ręku, wśród chmur i promieni. Dołem krzyż i napis wśród dwu stylizowanych gwoździków: REX REGUM EXAUDI PRÆCES STANISLAI AUGUSTI REGIS POLONIAE. Złotem i kolorowymi jedwabiami drobnym ściegiem łańcuszkowym. Zbiory hr. Czapskich. 49 : 50. (184).

349. Ornat z końca XVIII w. Kolumna z białego atłasu, haftowana bardzo drobnym ściegiem łańcuszkowym w lekkie girlandy kwiatów. Brzegi z zielonego atłasu. Galony ażurowe złote. Obok stuła i manipularz stosowne. Dar p. St. Zarewicza. 67 : 187. (179).

350. Aplikacya na tle białem jedwabnem w drobne paski niebieskie. Wzory dużych kwiatów i liści symetrycznie tworzących obramienie owalne. W niem z ziemi wychodzi asymetryczna lilia z pączkami stylizowanymi. Na naszytych jedwabiach haftowane żyłki srebrnymi sznureczkami, oraz kropki podłużne jedwabiami. Dar ks. Michała Rutkowskiego z Słonimia. 66 : 113. (178).

351. Haft jedwabny na części kapy kościelnej. Tło jedwabne kremowe o drobnym wzorze nieforemnych kratek. Na niem haftowane, ściegiem płaskim i atłaskiem, krzyżujące się gałęzie kwiatowe naturalistyczne z użyciem nici i pasków srebrnych. Galon ażurowany srebrny. Kaptur i brzeg odcięte. 110 : 268. (181).

352. Haft jedwabny na tle rypsowem kremowem, wykonany ściegiem chorągiewnym przyszywanym nitką srebrną. Obszyty nitką z aksamitkiem. Wzór symetryczny wielkokwiatowy stylizowany z początku XVIII w. Dar ks. Michała Rutkowskiego w Słonimiu. 61 : 116.

353. Ornat z końca XVIII w. z aplikacyi na płótnie, wykonany różnobarwnymi jedwabiami. Wzory

w kolumnie rogów obfitości z kwiatami. W bokach rzuty gwoździków. Zakupiony. 67 : 140. (178).

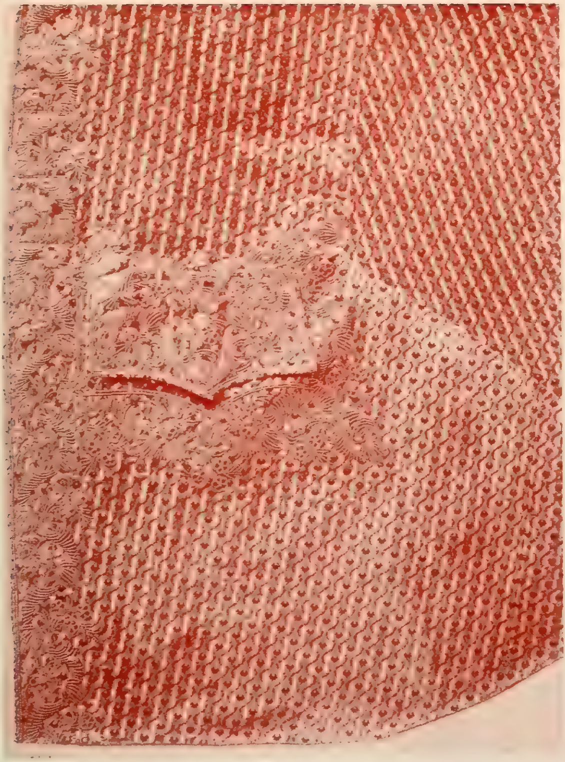
354. Antependium haftowane na tle *aurore* rypsowem. Wzór przedstawia symetryczne sploty kwiatowe, wychodzące z kratkowego kosza. Ściegi jedwabne płaski i chorągiewny, oblamowane sznureczkiem włoskowatym *(chenille)*. Wiek XVIII. Dar ks. Michała Rutkowskiego w Słonimiu. 85 : 172. (179).

355. Namiot hetmana Rzewuskiego. Rzadkiego typu czterosłupowego o dachu kwadratowym. Dekoracya wewnętrzna namiotu wykonana z aplikacyi na atłasie jasno żółtym i niebieskim, w barwach Rzewuskich. Całe tło podzielone w kratę rombową, w której każde pole ma naprzemian tło żółte i niebieskie. W środku dachu pozostawione ośmioboczne pole, w którem tąsamą techniką wykonany herb Krzywda Rzewuskich, nakryty koroną liściastą, wśród stylizowanych gałęzi. Dołem zwiesza się order Orła białego. W tłach podziału kraciastego powtarza się w każdym rombie tensam motyw palmety kwiatowej o wschodniej stylizacyi. Na skrzyżowaniach kraty umieszczone sześciolistne rozety. Dookoła dachu, czyli sufitu biegnie pas pokryty rozetami o piątkowym układzie, a po za nim falbana, służaca do zakrycia połączenia z bokami namiotu. Na niej wydłużone obramienie wschodnie o motywach roślinnych, a brzegiem motyw torsady w rodzaju podwojnej falistej wstęgi. Boki namiotu są pokryte kratą rombową o tejsamej dekoracyi palmetowej. Technika nosi cechy roboty wschodniej. Na atłasie naszywane różnobarwne, wschodnie płótna: czerwone,

niebieskie, białe, brunatne, żółte, tworzące cały wzór. Na nich miejscami naszyte krążki skórzane i podłożone krążki płócienne dla urozmaicenia dekoracyi. Zdaje się, że został w kraju wykonanym przez wschodnich namiotników, albo jest wiernem naśladownictwem techniki wschodniej. Rysunek herbu, regularne podziały geometryczne, ciągłe powtarzania tejsamej palmety, a wreszcie wspomniana torsada, dowodzą w kompozycyi wpływów zachodnich. Należał prawdopodobnie do Seweryna Rzewuskiego, hetmana pol. kor., lub do ojca jego Wacława, hetmana wielkiego kor. Zachowany dobrze pod względem barw. W wielu jednak miejscach podarty i zupełnie postrzępiony. Zdaje się, że atłas czysto jedwabny był za słabym do tego użytku. W rozdarciach widoczna podszewka jest z płótna, jak sądzę, krajowego zgrzebnego, a nie wschodniego. Depozyt ks. Sanguszków. (184).

356. Cztery czepce mieszczek haftowane złotem na różnorodnych podwleczeniach ściegiem kładzionym, bajorkowym, z użyciem paillet, blaszek i pasków złoconych. Wzory dopasowane do kształtu czepca, przeważnie roślinne. Pochodzą z końca XVIII w. (184).

357—358. Haft na batyście jedwabiem i srebrem. W środku monogram IHS otoczony napisem: *Obtutit Illustrima Domina Comitissa Barkocy de Szala, Anno Domini 1711.* Służył zapewno jako zasłona kościelna. 81 : 84; *b)* Haft na prążkowanej materyi jedwabnej z końca XVIII w. Dołem szlak roślinny z kwiatami stylizowanego tulipanu. W tle gałęzie i rzuciki kwiatowe w stylu Ludwika XVII. 53 : 32. *a)* dar St. Zarewicza; *b)* zakupiono 1905 r.



STRÓJ DWORSKI MĘSKI ZŁOTEM HAFTOWANY
NA DROBNOWZORZYSTYM AKSAMICIE Z XVIII WIEKU.
Str. 259.

359—361. Dwa vela na zielonem jedwabiu, haftowane jedwabiem złotem i pailletami. U góry słaba aplikacya z XVIII w.

362—363. Grupa haftów ściegiem płaskim *plumetis* i łańcuszkowym ze złotem z XVIII w.

364. Haft jedwabny na rypsie białym. Duże kwiaty i liście, szczegóły srebrem. Ścieg płaski, bardzo gruby. Wiek XVIII. Dar St. Zarewicza. 63 : 93.

365. Haft jedwabny szczegóły srebrem na tle rypsu jedwabnego, koloru brunatnego. Wzór rzek falistych srebrnych i bukietów kwiatowych, fioletowych i białych z odcieniami. Sześć kawałków. Dar p. St. Zarewicza. Z kościoła w Choczwi. (181).

366—368. Grupa haftów srebrnych, złotych i wypukłych z XVIII w. Jedwabne części wykonano ściegiem płaskim. Haft postaciowy u góry jest słabą aplikacyą.

369. Haft wełniany na suknie zielonem z XVIII w. Motywy owoców i kwiatów, długim ściegiem płaskim. Na środkowym kawałku herb Ślepowron, w otoczeniu kwiatów. 58 : 48, 49 : 62, 37 : 36. Depozyt St. Cerchy.

370. Strój dworski męski z drobnowzorzystego aksamitu. Na tle kremowem, paski strzyżone o motywie kółek różowych. W poprzek pasków biegną faliste symetryczne zielone gałązki z żółtymi owocami, a w polach między niemi powstających rzucone są luźne różyczki w formie ośrodków. Brzegi otoczone haftem złotym, zarówno jak kieszenie i patki. Haft wykonany ściegiem bajorkowym i pailletami. Wzór haftu przedstawia rogi obfitości w prawo i lewo zwrócone naprzemian, z których wychodzą kwiaty i liście. Tworzą

razem, uzupełniając się wzajemnie, charakterystyczną wydłużoną linię falistą. Kamizelka jeszcze bogatszym haftem ozdobiona. Pocięty na kawałki, gdyż z niego zrobiona była kapa kościelna. Ze Słonimia, co może wskazywać, że strój ten należał do któregoś z Ogińskich. (134, 139, 180). Tab. XIX.

371. Kamizelka haftowana na kremowem rypsie jedwabnym. Na tle rzucone gwiazdeczki i łapki. Kieszenie pięknie ozdobione festonikiem z motywem frendzelki. Brzegi zdobne wypukłymi pailletami i kłoskami haftowanymi. Z kościoła w Słonimiu.

372—374. Grupa haftów kościelnych, wykonanych ściegiem płaskim i jego odmianami. Velum (F K. 3659) z białego jedwabiu, na środku wśród palmowych gałęzi Imię *Marya,* w rogach wiązanki kwiatów. Brzegiem strzępiona koronka. Nabyte. Szer. 53 cm. Dug. 54 cm. Kolumna ornatu w czterech kawałkach (F K. 4254) i skrawek takiż. Z kościoła w Rzeszowie. Na tle srebrnem kładzionem ornament roślinny, ściegiem płaskim, róże bronzowe i tulipany. Nabyto od p. E. Pynkowskiej, 1905 r. Szer. 18·5 cm.. dług. 68 cm.

375. Grupa haftów na jedwabiu, wykonanych ściegiem zw. *au plumetis* z użyciem nitek i pasków srebrnych. Kawałki pozeszywane i luźne, sztuk 9. Różnorodne, przeważnie depozyt St. Cerchy. Górny z monogramem z daru p. Piotra Bojarskiego.

376. Grupa kościelnych palek i stuł z tkanin XVIII w. ozdobionych galonem, a częściowo haftem złotym.

377. Dywan wiązany bez włosa o zbitych motywach arabeskowych na tle czerwonem. Przeważa-

jące kolory: zielony, granatowy, żółty. Srodkiem w kwadratowem obramieniu większy motyw arabeskowy. Depozyt kościoła Bożego Ciała w Krakowie.

378—379. Strój polski po Janie Potockim, dziedzicu Tykocina. *a)* Kontusz z jedwabiu oliwkowo-zielonego, podszyty kremową kitajką, niegdyś różową, kołnierz wyłożony wąski i rękawy wąskie wykładane, oblamowane takąż różową kitajką. Kontusz spinany na siedm jedwabnych pętlic. *b)* Żupan koloru kremowego obecnie, niegdyś jasnoróżowego zapewne, o kołnierzu stojącym, spiętym na cztery jedwabne pętelki, z dziurką dla spinki, przodu spięty na 10 pętelek jedwabnych krytych. Z tyłu zaś w plecach i karku rozcięty i zrobiony do sznurowania. Sznurowany żupan jest rzadkością, gdyż zawyczaj zdejmowano kontusz, a pozostawano w samym tylko żupanie, zwłaszcza do tańca. Zdaje się, że jest to jedyny dotychczas znany żupan tego rodzaju. Rękawy wąskie bardzo, spinane na pięć haftek, u końca zgrabnie wyłożone. W ogóle krój bardzo staranny i wytworny. Stan dobry. Dostał się Adamowi Rostworowskiemu, zięciowi Potockiego; ten darował go p. Glogerowi, skąd wszedł do zbioru hr. Czapskich. Strój ten jest ważnym dla nas zabytkiem ubioru narodowego, który obecnie tak fantastycznie modernizują pod wszelkimi względami, a przedewszystkiem pod względem kroju. Miłośnicy kontusza powinni by z tego wzoru autentycznego korzystać.

PASY POLSKIE.

380. Pas czterostronny srebrnolity. Tło jedwabne. Barwy: Strona główna: złoto, brunatna i gołąbkowa przez połowę, amarantowa, morelowa. Strona odwrotna: brunatna i gołąbkowa przez połowę, złoto, morelowa, biała. Wzory: W tle: paski jednobarwne bez zmiany koloru z każdej strony, odgraniczane przedziałkami w kształcie cienkich pasków o wzorze zygzaku. W końcach: dwie gałęzie stylizowanego gwoździka z pączkami i mniejszymi kwiatami. W brzegach: z ziemi wyrastające oddzielne drzewka kwitnące, symetrycznie ułożone, w dolnych brzegach falista gałąź kwiatowa. Przedziałki brzegów: w romby ukośne.
Oznaczony: w dwóch rogach jednego końca SŁUCK. Złoto na końcach przetarte, na składaniach bardzo zniszczony. Frendzla złota. Typ wybitnie słucki, porównać z Nr 381. Czap.[1]) 359 : 35·6. (153—154). Tab. XX.

381. Pas czterostronny, pół-srebrno, pół-złotolity. Tło jedwabne.
Barwy: Strona główna: srebro, złoto, przez połowę, brunatna, jasno zielona, zielona, niebieska, stalowo niebieska, różowa, ceglasta i bronzowa. Strona odwrotna: brunatna,

---

[1]) Oznacza, że pas ten znajduje się obecnie w zbiorach hr. Czapskich, oddziale Muzeum Narodowego przy ulicy Wolskiej.



PAS ZŁOTEM I SREBREM LITY
Z FABRYKI SŁUCKIEJ.
Str. 262.

złoto i srebro przez połowę, jasno oliwkowa, niebieska, broszowania.
Wzory: W tle: paski jednobarwne bez zmiany koloru z każdej strony, odgraniczone przedziałkami w kształcie wąskich pasków o wzorze zygzaku. W końcach dwa bukiety kwiatowe wydłużone, wystające ze stylizowanej ziemi. W brzegach: falista gałąź kwiatowa. Przedziałki brzegów: w skośne kwadraty.
Oznaczony: W dwóch rogach jednego końca: ВЪ ГРДЬ СЛУЦКѢ. Dość dobrze zachowany. Frendzli brak. Por. z Nr 380. Czap. 300:35·2. (154).

382. Pas czterostronny, pół-złoto, pół-srebrnolity. Barwy: Strona główna: złoto, srebro przez połowę, brunatna, zielona, niebieska, różowa w dwóch odcieniach, jasno zielona, jasno niebieska, stalowo niebieska *(paon)*. Strona odwrotna: brunatna, złoto i srebro przez połowę, jasno niebieska, jasno zielona, broszowania.
Wzory: W tle: paski trojakie: 1) falista gałąź o stylizowanych kwiatach w profilu ⌒◡◡⌒. 2) wzór lilii czyli wstęgi falistej o kwiatkach czworolistnych. 3) geometryczny wzór rombowy w obramieniu kilkakrotnych pasków. Przedziałki tła: w ukośne kwadraciki. W końcach: dwa obramienia prostokątne owalnie zakończone, w których t. zw. motyw dywanowy czyli rozeta zakończona kwiatami. W brzegach: falista gałązka kwiatowa o konturach poszarpanych. Przedziałki brzegów: w ukośne większe kwadraty.
Oznaczony: Obustronnie w jednym końcu ЛЕО-МАЖАРСКІЙ w drugim końcu ВЪ ГРДѢ СЛУЦКѢ. Stan zachowania: dobry. Frendzla półsrebrna, półzłota. Nić srebrna mieszana z różową. Czap. 444:35·5. (154).

383. Połowa pasu czterostronnego, jedwabnego. Barwy: Strona główna: żółta, brunatna, karminowa, różowa w dwóch odcieniach, zielona w dwóch odcieniach, biała i niebieska. Strona odwrotna: brunatna, żółta, biała, karminowa, ciemno zielona i broszowania.
Wzory: W tle: paski trojakie: 1) odśrodkowo ułożone rozety i stylizowane tulipany, podobne do klamer; 2) Wzór lilii cz. gałęzi falistej z liliami stylizowanymi w układzie alternancyi. 3) falista gałąź liściasta z kwiatami stylizowanymi w profilu. W końcach: po jednym wydłużonym bukiecie, wyrastającym z ziemi. W brzegach: falista gałąź bławatków i gwoździków. Przedziałki brzegów: w romby.
Oznaczony: W jednym końcu ЛЕО МАЖАРСКІЙ, w drugim ВЪ ГРД҃Ѣ СЛУЦКѢ. Przez pół przecięty, ale bardzo dobry stan. Frendzla żółta jedwabna. Do połowy pasa przyszyta dusza, aby go można nosić jako całego. Tkanina jedwabna jest wyjątkowo w tym pasie gruba i ciężka. Czap. 364 : 17·7. (150 – 156).

384. Pas czterostronny, srebrnolity, tło jedwabne. Barwy: Strona główna: srebro, brunatna, biała, zielonkawo żółta, niebieska, ceglasta w szczegółach. Strona odwrotna: brunatna, srebro, niebieska, jasno zielona, biała.
Wzory: W tle: paski o motywie pseudo-chińskim złożonym z wstęgi liściastej o geometryzowanych kwiatkach, najczęściej używany w wyrobach słuckich. Przedziałki tła: w prostokąty. W końcach: po dwa bukiety z pni drzewnych wychodzące. Przedziałki brzegów: szlak grecki. (155).



PAS ZŁOTOLITY
Z FABRYKI PASCHALISA JAKUBOWICZA.
Str. 265.

Oznaczony: W jednym rogu F (reszta znaku zupełnie zniszczona). Brzegi i końce bardzo zniszczone. Dar p. Machczyńskiego. Pas ten przypisuję fabryce słuckiej. 288 : 28.

385. Pas dwustronny złotolity, tło jedwabne.

Barwy: Strona główna: złoto, czarna, jasno żółta, niebieska, czerwona, zielona, srebro w szczegółach. Strona odwrotna: czarna, złoto, jasno żółta, broszowania odwrotnie widziane.

Wzory: W tle karpie łuski z półksiężyców i gwiazdek, nad któremi krągłe punkty. W końcach: po dwa geometryzowane bukiety róży, bławatków, konwalii i fantastycznych kwiatów, wyrastające ze stylizowanego korzenia. W brzegach: oddzielne bukieciki gwoździków i niezapominajek. Przedziałki brzegów: w szachownicę.

Oznaczony: F S w czterech rogach. Bardzo dobrze zachowany. Frendzla złota. Dar p. W. Rezlera, 1896 r. Patrz: 227. P. S. S. (v. Bibliografia). 324 : 29·5. (153—156).

386. Pas czterostronny, złotolity.

Barwy: Strona główna: złoto, brunatna, biała, fioletowa, czerwona, niebieska, zielona, srebro. Strona odwrotna: brunatna, złoto, biała i broszowania.

Wzory: W tle: paski 1) o lekkich gałązkach kwiatowych, 2) o wzorze rozetek w ostro owalnych obramieniach przedstawionych w formie częściowej wzoru nieskończonego. Przedziałki tła: w groszki. W końcach: po dwa bukiety stylizowane symetrycznie gwoździków, niezapominajek i tulipanów, wyrastające z korzenia o muszlowej stylizacyi. W brzegach: rzuciki kwiatowe z rodzajem małej muszelki. Podziałki brzegów: w romby.

Oznaczony: w czterech rogach Paschalis. Doskonały stan, świeżość barw i złota świetna. Frendzła złota. Dar ks. kanonika Brassewicza z Litwy. 352 : 36·3. (174). Tab. XXI.

387. Pas czterostronny, jedwabny letni, bardzo cienki. Barwy: Strona główna: żółta, jasno brunatna, biała, fioletowa, jasno zielona, czerwona, jasno niebieska. Strona odwrotna: jasno brunatna, żółta, biała, niebieska, fioletowa, różowa. (172).
Wzory: W tle: paski trojakie: 1) geometryczny wzór rombów z kołeczkami. 2) wzór lilii cz. falistej gałęzi o kwiatkach naprzemian zwróconych. 3) falisty ornament roślinny stylizowany ⌒‿‿⌒. Przedziałki tła: w groszki. W końcach: dwa długie bukiety o wielkich kwiatach, mających stylizowane pręciki podobne do owoców. W brzegach: falisty ornament pnia drzewnego z kwiatami i owocami. Przedziałki brzegów: w groszki. Oznaczony: w czterech rogach barankiem i literami P I. Bardzo przetarty. Frendzla jedwabna żołta. Czap. 344 : 33.

388. Pas czterostronny, jedwabny.
Barwy: Strona główna: biała i sina przez połowę, czarna zielona, ceglasto różowa, jasno zielona i niebieska. Strona odwrotna: czarna, biała i sina przez połowę, paski w połowie ceglasto różowe.
Wzory: W tle: paski jednobarwne naprzemian z paskami o gałęzi kwiatowej esowo wygiętej, ze środka wychodzącej o stylizacyi pseudo-chińskiej. Przedziałki tła: w prostokąty. W końcach po dwa bukiety pseudochińskie geometryzowane, z ziemi wyrastające. W brzegach: falista gałąź o kwiatach geometryzowanych. Przedziałki brzegów: w ząbki.

Oznaczony: w czterech rogach PI (Paschalis Jakubowicz). Doskonały stan. Frendzla biała jedwabna. Z fabryki w Lipkowie. Pas ten odznacza się prostotą kompozycyi i pięknym doborem barw dziwnie dostrojonym do pseudo chińskiej stylizacyi. Czap. 353 : 29. (172).

389. Pas dwustronny jedwabny.

Barwy: Strona główna: kremowa, brunatna, szara, jasno niebieska, jasno zielona, jasno różowa. Strona odwrotna: brunatna, kremowa, szara, jasno niebieska.

Wzory: W tle: paski trojakie: 1) wzór roślinny geometryzowany z liści i kwiatów naprzemian w górę i na dół zwróconych. 2) pseudo-chiński motyw rozetek i rodzaju klamer. 3) wzór biegnący lilii stylizowanej bardzo jasny. Przedziałki tła: w romby. W końcach: po dwa bukiety geometryzowane. W brzegach: ornament ciągły z rozet łączonych gałązkami kwiatowemi. Przedziałki brzegów: w ukośne równoległoboki.

Oznaczony: znaków niema, końce obcięte. Jeden koniec i połowa drugiego obcięte, bardzo zniszczony, przecięty na 3 kawałki. Frendzli brak. Dar ks. Michała Rutkowskiego ze Słonimia. Przypisać można fabryce Paschalisa. 255 : 28. (174).

390. Pas czterostronny złotolity.

Barwy: Strona główna: złoto, brunatna, czerwona, zielonkawo żółta, biała, niebieska, brudno zielona, jasno brunatna. Strona odwrotna: brunatna, złoto, żółto zielona, fioletowa, żółta i broszowania.

Wzory: W tle: paski 1) oddzielne owalne rozetki, 2) ciągły ornament roślinny stylizowany ⌒‿‿⌒⌒‿‿ Przedziałki tła: małe prostokąty. W końcach: dwa

pseudo-chińskie bukiety wychodzące z takichże waz, stojących na podstawach. W brzegach: biegnący falisty ornament z różyczek i irysów. Przedziałki brzegów: w ząbki.
Oznaczony: nie. W końcach przetarty. Frendzla złota. Depozyt p. Adama Wolańskiego. Mógłby uchodzić za wyrób Paschalisa. 356:36·5. (174).

Nr 391. Pas czterostronny pół srebrno, pół złotolity. Barwy: Strona główna: srebro i złoto przez połowę, brunatna, niebieska, biała, morelowa, jasno zielona. Strona odwrotna: brunatna, srebro i złoto przez połowę, amarantowa i jasno zielona.
Wzory: W tle: paski trojakie 1) jednobarwne bez zmiany koloru z każdej strony, 2) wązkie o wzorze zygzaków z rozetkami czworolistnemi, 3) szersze o lekkiej falistej gałęzi z owocami i kwiatami stylizowanymi ‿⁀⁀‿ Przedziałki tła: w dośrodkowe skośne rombiki. W końcach: po każdej stronie półtora gałęzi kwiatowej stylizowanej symetrycznie o łodydze rozdzielonej na dwoje i prosto ucinanej. W brzegach: oddzielne gałązki owocowe i kwiatowe o łodydze prosto uciętej, z drugiej zaś strony falista wstęga ząbkowana z kwiatkami. Przedziałki brzegów: w skośne prążki.
Oznaczony: w dwu końcach po jednym rogu KOBYŁKI z konikiem. Bardzo zniszczony i cerowany. Frendzla pół srebrna, pół złota. Ma koloryt i charakter typowo kobylski. Znak konika zdaje się uchodzić za najstarszą markę tej fabryki. Czap. 358:42. (171).

392. Pas jednostronny złoto i srebrno lity w rodzaju wschodnim.



PAS JEDNOSTRONNY, ZŁOTEM I SREBREM LITY
Z FABRYKI S. FILSJEANA W KOBYŁKACH

Str. 269.

Barwy: Strona główna: złoto, brunatna, srebro, jasno zielona, niebieska, różowa z odcieniami, w szczegółach fioletowa z odcieniami.
Wzory: W tle: paski trojakie 1) o motywie bardzo subtelnych podziałów ostro zakończonych, wśród których drobne kwiatki i gałązki w rodzaju arabeskowym, 2) geometryzowany wzór lilii wśród symetrycznych gałęzi, 3) wzór przeciwstawionych sobie palmetowych obramień, w których kwiaty gwoździka i niezapominajek do góry i nadół zwrócone. Przedziałki tła: w drobne prostokąty. W końcach: po trzy motywy dywanowe z róż i bławatków złożone, w obramieniach prostokątnych owalnie zamkniętych, przedzielonych parami. W brzegach: palmetowe obramienia węższe i szersze z kwiatem gwoździka stylizowanego. Przedziałki brzegów: w ząbki o wschodniej stylizacyi.
Oznaczony: w dwóch rogach jednego końca S. Filsjean, w drugim zaś końcu: w Kobyłkach. Doskonały stan. Frendzla złota naszyta. Dar p. Edmunda Podhorskiego który go odziedziczył po Janie Podhorskim, rotmistrzu kawaleryi narodowej. Pas ten uważałem za wschodni i tylko przypadkowo odkryłem markę zaszytą w brzegu pod frendzlą. Będzie on punktem wytycznym dla dalszych porównań. 404 : 39·6. P. S. S. 224. (170). Tab. XXII.

393. Pas czterostronny jedwabny.

Barwy: Strona główna: kremowa i sina, brunatna i amarantowa przez połowę. Po stronie kremowej paski amarantowe. Strona odwrotna: brunatna i amarantowa, kremowa i sina przez połowę. Paski morelowe, z drugiej strony białe.

Wzory: W tle: paski jednobarwne naprzemian z paskami o falistym stylizowanym motywie roślinnym. Przedziałki tła w meandry. W końcach: dwie neoklasyczne wazy ze splotami kwiatów. W brzegach: oddzielne sploty kwiatowe w kształcie litery S. zakończone pięknie wyrysowanymi kwiatkami. Przedziałki brzegów: w meandry. Oznaczony: w czterech rogach **SF.** co uważam za markę S. Filsjeana. Jest ona zupełnie różną od znaku **FS.** przypisywanego zawyczaj fabryce słuckiej. Strona sina poprzecierana. Frendzla jedwabna trójkolorowa, zastosowana. Stylizacya zachodnia i marka każą przypisać ten pas fabryce S. Filsjeana w Kobyłkach. Czap. 349: 32·4. (171).

394. Pas czterostronny złotolity.

Barwy: Strona główna: złoto, brunatna, biała, ceglasta. Strona odwrotna: brunatna, złoto, niebieska, zielona. Wzory: W tle: paski jednobarwne naprzemian z ornamentem roślinnym o gałęzi z kwiatami rozetkowymi w rodzaju astrów i kwiatem fiołka. Przedziałki tła: małe prostokąty. W końcach: dwa motywy skrzyżowanej gałęzi palmowej. Wśród nich stylizowany kwiat fiołka. U góry rodzaj festonu z kwiatem podobnym do fiołka. Dołem trzy wiatraczki. W brzegach naprzemian medaliony prostokątne o zaokrąglonych rogach z główkami powtarzającymi się i stylizowany kwiat fiołka. Przedziałki brzegów: w szachownicę.

Oznaczony: nie. Złoto w końcach przetarte. Frendzla złota naszyta. Ciekawy szczegół wiatraczków u dołu może oznaczać markę fabryczną. Pas ten przypisuję fabryce w Kobyłkach. Rzadkim motywem są medaliony z główkami. P. S. S. 252. 389: 29·8. (171).

395. Pas dwustronny srebrem półlity.
Barwy: Strona główna: brunatna, srebro. Strona odwrotna: brunatna, srebro, jasno zielona.
Wzory: W tle: po dwa paseczki z wydłużonych prostokątów ułożone a co trzeci pas szerszy o wzorze rombów większych i mniejszych, punktami przedzielonych i obwiedzionych kropkowaną falistą rameczką. W końcach: po dwa motywy bukietów naturalistycznych z gałęzi kwiatowych o lekkim i pięknym rysunku w czem widać wyraźny wpływ tkanin francuskich. Nad nimi zwiesza się kwiatowa girlanda. W brzegach: biegnące gałęzie kwitnącej róży. Przedziałki brzegów: w szachownicę.
Oznaczony: nie. Srebro zczerniałe, barwy wypłowiałe. Frendzla srebrna naszyta. Dar p. Machczyńskiego. Pas ten zapewne musiał być wyjęty z trumny. Ma cechy wyrobów fabryki kobylskiej. 388:38. (171).

396. Pas dwustronny jedwabny złotem przerabiany.
Barwy: Strona główna: złoto, amarantowa, niebieska, różowa, fioletowa, zielona, pomarańczowa i srebro. Strona odwrotna: amarantowa, złoto, niebieska, różowa.
Wzory: W tle: paski o tle różowem, odzielne gałązki owocowe. W paskach o tle złotem falista liścianka kwitnącej róży. Przedziałki tła: łańcuszkowe. W końcach: po trzy motywy dywanowe stylizowanej róży w obramieniach owalnych. Brzegiem obcięte. W brzegach: biegnąca falista gałąź o pięciolistnych kwiatach. Przedziałki brzegów: w ząbeczki.
Oznaczony: nie, gdyż końce brzegiem obcięte. Końce znacznie zniszczone, brzegiem ucięte. Frendzla srebrna

naszyta. Dar p. Józefy Zołnowskiej. Pas ten może pochodzić z fabryki w Kobyłkach. 352 : 29·3. (171).

397. Pas dwustronny jedwabny.
Barwy: Strona główna: kremowa, jasno brunatna, wypłowiała różowa. Strona odwrotna: jasno brunatna, kremowa, żółto zielona.
Wzory: W tle: paski jednobarwne naprzemian z paskami o motywie stylizowanych kwiatów fiołka i rodzaju wstęgi. Przedziałka tła: w zygzaki. W końcach: po dwa motywy owalne skrzyżowanej palmy, wśród których stylizowany kwiat fiołka wyrastający z korzonka. U góry feston z gałązek kwiatowych. W brzegach: falista gałąź kwiatowa z wstęgą stylizowaną. Przedziałki brzegów: w takież zygzaki.
Oznaczony: IM-|-VH BER:II obustronnie. Dwa kawałki, jeden koniec zachowany. Frendzla odpruta. Przypisywany fabryce w Uhnowie. Bardzo rzadki znak. Czap. *a)* 54 *b)* 54 : 30. (169).

398. Pas czterostronny srebrnolity.
Barwy: Strona główna: srebro, j. zielona, ciemno różowa. Strona odwrotna: j. zielona, srebro, niebieska, biała.
Wzory: W tle: paski 1) motyw ukośnej kraty rombowej, 2) oddzielne bukiety owalne. Przedziałki tła: w szachownicę. W końcach: dwa przedziały u góry zakończone festonem, w których stoją wazy z bukietami kwiatów. W brzegach: owalne oddzielne bukiety, takie jak w paskach. Przedziałki brzegów: w rozbieżne ząbki.
Oznaczony: *BESCH DANZIG.* Miejscami nieco poplamiony. Frendzla srebrna. Depozyt p. Adama Wolańskiego. 467 : 35·5. (168). Tab. XXIII.



PAS SREBRNOLITY
Z FABRYKI BESCHA W GDAŃSKU.
Str. 272.



PAS JEDWABNY CZTEROSTRONNY
Z FABRYKI FR. MASŁOWSKIEGO W KRAKOWIE.
Str. 273.

399. Pas czterostronny złotolity.
Barwy: Strona główna: złoto, brunatna, biała, stalowo niebieska, zielona, srebro. Strona odwrotna: brunatna, złoto, stalowo niebieska, ceglasto czerwona, biała, broszowania.
Wzory: W tle: paski trojakie: 1) wzór słońc, czyli kółek w obramieniu mirabu, 2) wzór lilii zygzakowy roślinny, 3) symetryczny wzór geometryzowanych kwiatów i liści dębu z małymi żołędziami. Przedziałki tła: podziały prostokątne. W końcach: po dwa motywy stylizowanego drzewka kwitnącego o prostej środkowej łodydze, jakby wieńcem otoczonej, kwiaty róży, tulipanów i niezapominajek. W brzegach: rzuciki wazonów, z których wyrasta kwitnąca roślina o ciekawej stylizacyi. Przedziałki brzegów: w torsadę.
Oznaczony: W jednym końcu obustronnie CRACOVIAE FRANCISCUS MASLOWSKI. Bardzo starty, spłowiały i pocerowany. Frendzla złocista. Z jednej strony podpis starty prawie zupełnie, z drugiej znacznie uszkodzony. 306:31·7 (175).

400. Pas czterostronny jedwabny.
Barwy: Strona główna: żółta, brunatna, niebieska, ceglasta. Strona odwrotna: brunatna, żółta, niebieska, ceglasta.
Wzory: W tle: w paskach: 1) wzór obłokowy, *(nubiatum)*, 2) wzór rozetek, przedzielonych motywem symetrycznym profilu kwiatowego i gałązek palmowych i wawrzynowych, obustronnie wychodzących. Przedziałki tła: prostokątne. W końcach: po dwa bukiety związane kokardą; w narożnikach górnych i dolnych stylizowane

gwoździki z listkami. W brzegach: ornament pseudochiński. Przedziałki brzegów: prostokątne jak w tle. Oznaczony: w obu rogach jednego końca FRANCISCUS MASLOWSKI, CRACOVIAE. Przecięty w jednym miejscu. Frendzla ucięta. 346:27·6. (175). Tab. XXIV.

401. Pas czterostronny złotolity. Tło jedwabne.
Barwy: Strona główna: złoto, gołąbkowo brunatna, jasno czerwona, niebieska. Strona odwrotna: gołąbkowo brunatna, złoto, zielona, biała.
Wzory: W tle: paski jednobarwne naprzemian z paskami o falistej gałęzi kwiatowej, starannie wykreślonej. Przedziałki tła: w kwadraciki. W końcach: dwa stylizowane bukiety jednobarwne *(fond reciproque)* o wielkim kwiecie środkowym. W brzegach: falista gałąź roślinna z kwiatami gwoździka i irysu. Przedziałki brzegów: w zygzaki.
Oznaczony: w dwóch rogach jednego końca, w obramieniu listewki o wzorze szachownicy FRANCISCUS MASLOWSKI. Stan bardzo dobry. Frendzla złota. Czap 357:30·5. (175).

402. Pas czterostronny jedwabny.
Barwy: Strona główna: żółta, brunatna, biała (z odc. różowym), niebieska, zielona, różowa, bronzowa. Strona odwrotna: brunatna, żółta, różowa, zielona, broszowania.
Wzory: W tle: paski trojakie: 1) w rozbieżne zygzaki. 2) wzór rozet podługowatych i kwadratowych, połączonych kwiatkami. 3) lekka falista gałąź liściasta z stylizowanymi kwiatami front i profil. Przedziałki tła: w kwadraciki. W końcach: dwa bukiety astrów wyrastające ze stylizowanego korzenia. Dołem rodzaj obramienia



PAS ZŁOTOLITY
W RODZAJU WYROBÓW DANIELA CHMIELEWSKIEGO
Str. 275.

przedstawiającego pół rozety. W brzegach: liścianka falista kwiatowa. Przedziałki brzegów: dwie splecione taśmy .
Oznaczony: w dwóch rogach jednego końca, w ramce o wzorze szachownicy FRANCISCUS MASŁOWSKI. Stan bardzo dobry. Frendzla złota jedwabna. Czap. 399 : 31·5. (175).

403. Pas czterostronny jedwabny.
Barwy: Strona główna: złota, brunatna, jasno czerwona, fioletowa, niebieska o 2 odc., niebiesko zielona, biała. Strona odwrotna: brunatna, żółta, niebieska, biała.
Wzory: W tle: paski: 1) o wzorze rozetek w rombowych obramieniach, 2) suchy, wydłużony, falisty ornament kwiatowy. Przedziałki tła: w rombiki. W końcach: wielkie dwa bukiety z kwiatami astrów, kampanuli, konwalii i lilii złotej, wyrastające ze stylizowanego korzenia. Rysunek kwiatów bardzo staranny. W brzegach: gałązka falista kwiatowa. Przedziałki brzegów: groszki bardzo niedbale wykonane.
Oznaczony: W jednym końcu *D. chmielewſki ·K·* obustronnie. Wypłowiały i poplamiony. Frendzla żółta. Czap. 344 : 37. (176).

404. Pas czterostronny złotolity.
Barwy: Strona główna: złoto, brunatna, zielona, biała, czerwona, niebieska, srebro. Strona odwrotna: brunatna, złoto, szafirowa, czerwona i broszowania.
Wzory; W tle: paski dwojakie: 1) o wzorze kwiatów niedołężnie geometryzowanych, 2) wzór geometryczny, złożony z rombowych rozetek naprzemian z roślinnymi motywami. Przedziałki tła: prostokąty. W końcach: dwa

motywy dywanowe o formie gwiazdy z geometryzowanych kwiatów o rysunku niedołężnym. Przedzielone kolumną czy pasem, na którym rodzaj kartuszy. W brzegach: biegnące gałęzie zygzakowate z geometryzowanymi kwiatami bławatka i tulipana. Przedziałki brzegów: w szlak grecki. Oznaczony: nie. W jednem miejscu zszyty. Frendzla złota wiązana. Dar p. Edmunda Podhorskiego. Po Janie Podhorskim, rotmistrzu kawaleryi narodowej za Rzpltej. Pas ten uważam za wyrób Chmielewskiego. 392·5 : 362. P. S. S. 290. (176). Tab. XXV.

405. Pas czterostronny półjedwabny.
Barwy: Strona główna: kremowa, czarna, zielona czerwona, niebieska, żółta. Strona odwrotna: czarna, kremowa, niebieska, kasztanowata, żółta.
Wzory: W tle: paski trojakie: 1) jednobarwne, 2) wązkie o motywie łańcuchowym, 3) o nieudolnie stylizowanym falistym ornamencie roślinnym. Przedziałki tła: w kwadraciki. W końcach: trzy wydłużone stylizowane bukiety, wyrastające z rodzaju korzenia. Rysunek łodyg dziwaczny. W brzegach: falista gałązka z kwiatami tulipanu. Przedziałki brzegów: w szachownicę.
Oznaczony: nie. W końcach i w kilku innych miejscach podarty. Frendzla kremowa. Przypomina wyroby Puciłowskiego. Czap. 376 : 34. (176).

406. Pas dwustronny jedwabny, przerabiany srebrem.
Barwy: Strona główna: amarantowo brunatna, jasno szafirowa, srebro w szczegółach. Strona odwrotna: szafirowa, amarantowa, brunatna i srebro.
Wzory: W tle: półksiężyce ułożony w piątkę. Wśród nich srebrem wykonane półksiężyce z gwiazdką. W brze-

gach: biegnąca gałązka róż i niezapominajek. Przedziałki brzegów: w linię falistą.
Oznaczony: nie, gdyż końce poucinane. Pocięty na trzy kawałki, brak końców, liczne przetarcia i poprawki. Frendzla srebrna. Dar ks. Michała Rutkowskiego ze Słonimia na Litwie. 255:28·5. (177).

407. Pas dwustronny srebrnolity. Tło jedwabne. Barwy: Strona główna: kremowa, srebro. Strona odwrotna: srebro, kremowa. (Zapewne pas ślubny).
Wzory: W tle: paski: 1) w geometryzowane kwiaty jakby hiacyntu naprzemian zwrócone ku górze i ku dołowi, 2) kółka w polach wydłużonych ostro zakończonych, przypominające t. zw. wzór słońc i mirabów. Przedziałki tła: prostokątne. W końcach: trzy geometryzowane bukiety. W brzegach: liścianka kwiatowa. Przedziałki brzegów: w groszki czyli perełki.
Oznaczony: nie. Jeden koniec ucięty, tło poplamione. Frendzla jedwabna. Ciekawa stylizacya kwiatów zbita i ostra. 275:31·5. Przypuszczalnie można ten pas uważać za wyrób wschodni. (177).

408. Pas dwustronny półlity srebrem.
Barwy: Strona główna: srebro, różowa, cytrynowa. Strona odwrotna: różowa, srebro, cytrynowa.
Wzory: W tle: paski jednobarwne naprzemian z paskami o subtelnej falistej gałązce drobnokwiatowej. Przedziałki tła: w zygzak z kwadracików ułożony. W końcach: dwa bukiety naturalistyczne, symetrycznie ułożone i przewiązane wstęgą. Stylizacya chińska. W brzegach: gałązka biegnąca drobnokwiatowa. Przedziałki brzegów: w torsadę.

Oznaczony: nie. Poprzecierany i cerowany w wielu miejscach. Frendzla srebrna. Czap. 356 : 27. (177).

409. Pas dwustronny półlity srebrem.

Barwy: Strona główna: srebro, brunatno zielonkowa, kremowa, jasno czerwona, jasno brunatna. Strona odwrotna: brunatno zielonkowa, srebro, jasno czerwona, kremowa.

Wzory: W tle: paski jednobarwne, naprzemian z paskami o wzorze wydłużonej gałęzi kwiatowej lub wstęgi w pseudo-chińskim smaku. Przedziałki tła: w kwadraciki. W końcach: po dwa pseudo-chińskie dziwaczne bukiety, wyrastające z fantastycznych pni drzewnych. W jednym końcu bukiety zwrócone z góry na dół. W brzegach: równie dziwacznie połamana gałąź z kwiatami, w których powtarza się jakby litera D. Przedziałki brzegów: w szachownicę,

Oznaczony: nie. Wypłowiały i przetarty. Frendzla kremowa. Ciekawy dobór ciemnych i spokojnych barw, przy dziwacznej stylizacyi oraz umieszczenie bukietów jednego końca. Czap. 355 : 26·5. (177).

410. Pas dwustronny jedwabny.

Barwy: Strona główna: kremowa, brunatna, niebieskawa, różowa, jasno brunatna, zielona. Strona odwrotna: tesame barwy przeciwstawione.

Wzory: W tle: paski dwojakie o motywach roślinnych, stylizowanych w formie palmetek i rozet, połączonych linią falistą. Przedziałki tła: zygzaki z punktami /.\/.\ W końcach: dwa bukiety gwoździków z ziemi wyrastające, tylko odwrotnie umieszczone, jakby do góry korzeniami. W brzegach: falisty ornament gałęzi kwiatowej. Przedziałki brzegów: w prążki ukośne.

Oznaczony: w czterech rogach *T. K. K. M.* Bardzo zmięty. Frendzla w samej tkaninie wykonana. Kolorowe wątki tego pasa przechodzą aż do brzegów, tak jak w pasach ruskich. Uważam go za wyrób ruski. Czap. 316 : 26·5. (177).

411. Grupa kawałków z pasów polskich. Godna uwagi materya żupanowa różowa, złotem przetykana. Z depozytu p. Dra St. Tomkowicza. Koniec pasa polskiego wełnianego, zw. kałamajkowego, haftowany jedwabiem ściegiem łańcuszkowym. Dług. 88 cm., szer. niezupełna 30 cm. gdyż jeden brzeg obcięty. Jest to okaz rzadki. Tło pasa o motywie szerszych i węższych pasków żółto brunatnych, (Nr. inw. 1509).

412. Kawałki pasów polskich z końca XVIII, użyte do przyborów kościelnych, jak stuły, palki etc.

413. Grupa skrawków z pasów polskich i perskich złotolitych, materyi złotolitych wyrobu perskiego, przypominających pasy perskie XVII w. u góry zaś kaftanik niebieski, obszyty t. zw. załóżkami, wyrabianemi przez Madżarskiego w Słucku, a zwłaszcza po rozbiorze, kiedy na Litwie zabroniono noszenia stroju polskiego. Pracownią słucką kierował już wtedy Józef Borsuk Załóżki słuckie nosiły przeważnie żydówki. Niewiadomo jednak, czy lite galoniki tego kaftanika nie są poprostu owymi „szlaczkami", które wspominają zapiski persyarni słuckiej. Zdaje się bowiem, że załóżkami zwano rodzaj napierśników, szerszych zapewne od tych szlaczków. (152).

D) WIEK XIX.

414. Ornat ruski z tkaniny broszowanej z samego końca XVIII w. lub początku XIX w. Tło zielone, bukiety i motywy palmetowe częściowo przerabiane metalem. Z cerkwi w Stefkowej. Dar St. Zarewiwicza. 66 : 110.

415. Ornat ruski z cerkwi w Stefkowej z tejsamej materyi co Nr 415 tylko na tle brunatnem. Na adamaszku, geometrycznie wzorowanym, rzuty kwiatowe i palmety pasmowo ułożone, przerabiane miejscowo metalem. Koniec XVIII lub początek XIX w. Z cerkwi w Stefkowej. Stan dobry. Dar p. St. Zarewicza. 126 : 114.

416. Grupa kaszmirów o typie wschodnim. Są to tkaniny z wełny kóz tybetańskich, lub kóz kaszmirowych. Głównem miejscem ich zbytu było miasto Amritsar w Indyi mniej więcej aż do 1871 r. Corocznie do Europy importowano szalów kaszmirowych na sumę 4 milionów koron. U nas był ich użytek bardzo rozpowszechnionym w latach 1830—1870. Na najpiękniejszym z wystawionych okazów widzimy wzór palmowych kończyn (*Palmenwipfelmuster*), zwany po persku *Miri-Bota*, najczęściej zaś zwany palmetą perską. Są to stylizowane kwiaty cyprysu. Wzór ten w Persyi i Indyach jest bardzo rozpowszechnionym, w Europie zaś znanym jako najczęstszy wzór szalowy. Wprowadzenie użytku szalów przypisują pani de Récamier za czasów Dyrektoryatu. Od 1804 r. zaczęto je wyrabiać w Paryżu, Nimes, Sedanie i Lyonie, a póżniej także i we Wiedniu. (190).

417. Szal kaszmirowy zielony. Na obu końcach pasmowo ułożony ornament cyprysowy wśród ornamentalnych listewek. Brzegiem jednym także listewka kwiatu geometryzowanego. Porwany i pozeszywany z kawałków. Dar p. Maryi Korblowej. 51 : 256. (190).

418. Chusta czarna kaszmirowa, obrąbiona jedwabiem. W rogu haft ściegiem łańcuszkowym i płaskim. Wzór naśladuje motyw turecki, wykonanie krakowskie z połowy XIX w. Z warsztatu pani Niteckiej. Dar p. Włodzimiery Szołayskiej. 148: 160.

419. Haft nakładany galonem, rurkami i nicią srebrną, oraz szklanemi, białemi i stalowemi perełkami na czarnym kaszmirze. Przedstawienie godeł Wiary, Nadziei i Miłości. Na krzyżu cierniowa korona. W jednym rogu kartka z pieczęcią urzędową rosyjską. Sztandar żałobny z Warszawy z 1863 r. 152 : 114.

420. Chorągiew z 1863 r. haftowana jedwabiem. Na stronie białej, oblamowanej amarantowym atłasem napis: POD TWOJĄ OBRONĘ UCIEKAMY SIĘ, ŚWIĘTA BOŻA RODZICIELKO. Dołem wieniec z cierniu i wawrzynu, w którym napis: *Po cierniach do Laurów,* Z drugiej strony amarantowej, oblamowanej białym atłasem Orzeł Biały, wykonany jedwabiem i perełkami. W zbiorze Czapskich. 59 : 74.

ANNEKSA.

I. (do str. 57—60).

Najdawniejsze wiadomości, dotyczące tkanin i haftów polskich, znajdujemy w kronikach klasztoru zwifalteńskiego, do którego Bolesław Krzywousty wraz z swą drugą żoną Salomeą, córką hrabiego Bergu przesłał bogate dary, a między niemi liczne szaty liturgiczne, około roku 1141 spisane przez zwifalteńskiego benedyktyna Bertolda. Spis ten wymienia: „*Boleslaus dux Boloniae cappam nigram albos boves habentem intextos misit; in auro, argento, palliis et maxime in multiplicibus et diversis pretiosi velleris rebus plus quam septuaginta marcas huic monasterio contulit*". Wśród darów Salomei znajdujemy: *stolam auream, duas albas ex sericis factas,... mantellum suum rubeum ad cappam aurifrisio decoratum, alium etiam mantellum ad casulam totum auro intextum, magno aurifrisio circumdatum, inferius limbum rubeum habentem, secundum morem gentis illius auro instellatum. Tria dorsalia, unum serico lembo circumdatum, unum albis leonibus plenum, unum rubeum, albis foliis plenum.* Dalej zaś: *unam casulam cum aurifrisio*

August Bielowski. *Monumenta Poloniae historica.* Tom II., str. 6. Lwów 1872.

decoratam... stolam auro decoratam cum fanone, unum perpendiculum vel cingulum, unam dalmaticam auro per totum contextam, quinquaginta vel plus marcarum precium habentem..... Mitram episcopi cum chirothecis insuper quatuor marcas et tria pallia cum allis munusculis.... Wreszcie zaś: *unum dorsale, unum tapete, quae ambo ob sui magnitudinem quoniam duo equi ad haec portanda vix possent sufficere cum alliis rebus, quae adhuc silentio sunt tegenda, remanserunt.*

Że te wszystkie dary z Polski przywiezione zostały dowodzi ustęp: *Haec omnia ad nos usque per multa terrarum spacia salva licet vix propter incursantes latrones et intacta venerunt.*

II. (do str. 127 i 233).

Napisy na ścianach naszego namiotu zwróciły już w 1882 r. uwagę p. Władysława Przybysławskiego [1]), który je przekopiował i przesłał do redakcyi „*Tygodnika illustrowanego*" dla odczytania przez jednego z ówczesnych oryentalistów warszawskich. Uznano je wtedy za znaki ornamentacyjne, często w ten sposób na Wschodzie używane, a tylko dla najbieglejszych znawców czytelne. P. Przybysławski zaś dopatrywał się w znaku, podobnym do cyfry 909 (w napisie na zasłonie drzwi), albo numeru porządkowego odpowiedniego ustępu w Koranie, albo daty wykonania namiotu, którą

---

[1]) Władysław Przybysławski. *Namiot turecki z XVII w. Tygodnik illustrowany* 1882, tom XIII., str. 271—272.

odnosił do 1531 r. naszej ery. Obecnie, dzięki uprzejmości prof. Karabačka we Wiedniu podać możemy dokładny przekład napisów, dokonany przez p. Dra Fryderyka von Kraelitz-Greifenhorst. Co do daty zaś, to znaki pisarskie, podobne do wyżej wymienionej cyfry, są tylko głoskami pisma perskiego, a nie wyrażają żadnej liczby. Tekst oryginalny napisów perskich jest następujący:

نصرت و فتح و ظفر همدم رایات او
خلق از و شاکر و راضی از و ذو الجلال
همتش آرام خلق نیت او مخص خیر
دل قوی و راست حکم حاکم نیکو خصال
کامل و داد اور عادل و روشن ضمیر
جمله کواکب در اوست سعد بری از وبال
برسر هر برج آن قبهٔ زرین نگر
شمس منیری بود طالع از اوج کمال
دیدهٔ دل برگشا زینت سقفش ببین
گلبن وی بیخزان سنبل آن بیزوال

Dr von Kraelitz przesłał nam jego transkrypcyę i przekład, które tu powtarzam w dosłownem brzmieniu:

(ae — ä, ʐ — slav. ʐ, š — sch).

Nusstraet u faeth u ʐafaer haemdaem-i râjât-i û
Chalk aeʐ û šâkir wae râʐi aeʐ û ʐu'l-dʐaelâl
Himmaetaeš ârâm-i chalk nijjaet-i û machss-i chaejr
Dil kawwî wae râst-i hukm hâkim-i nîgû chissâl

Kâmil u dâbir âwaer ʿadil wae raeušaen zamîr
Dẑumlae kaewâkib daer-û-saet baerî aez waebâl
Baer saer-i haer burdẑ-i ân kubbae-ji zaerîn nigaer
Šaems-i munîrî buvaed tâliʿ aez audẑ-i kaemâl
Didae-ji dil baer-kuša zinaet-i saekfaeš bibîn
Gulbun-i waej bîchâzân sunbul-i ân bîzaewâl.

Heil, Sieg und Triumph sind die Gefährten seiner [1]) Fahnen,
Die Menschen sind ihm dankbar und der Allerhabene hat sein Gefallen an ihm,
Seine Sorge ist die Ruhe der Unterthahnen, sein Sinn strebt stets nach dem Guten,
Ein wohlgearteter Richter von starkem Herzen und gerechtem Urteil,
Vollkommen und Alles vollendend, gerecht und von edler Gesinnung,
Sämtliche Sterne auf ihm [2]) verheissen Glück, keiner verkündet Unheil,
Wölbt sich zu Häupten dieses ganzen Sterngebildes die Himmelskugel, goldig erstrahlend,
So kann nur eine leuchtende Sonne aufgehen hinter solch' vollendeter Vollkommenheit,
Öffne das Auge deines Herzens und schau', wie schmuck sein Dach ist,
Da sind auch nieentblätterte Rosen und immer blühende Hyazinthen. [3])

---

[1]) Der Feldherr, dem das Zelt gehört hat.
[2]) D. i. auf dem Dache des Zeltes.
[3]) Bezieht sich auf die Blumenmotive der Zeltwände.

W uzupełnieniu dodaję przekład polski:

Sława, zwycięstwo i tryumf towarzyszą jego[1]) sztandarom
Ludzie są jemu wdzięczni, a Najwyższy sobie go upodobał.
Jego troską jest spokój poddanych, jego myśl stale ku dobremu zmierza.
Sędzia rzetelny mężnego serca i sprawiedliwego wyroku.
Doskonały i wszystko doskonalący, sprawiedliwy i szlachetny.
Wszystkie gwiazdy na nim[2]) zapowiadają szczęście, żadna nie zwiastuje złego,
A gdy nad owym całym gwiazdzistym obrazem złocisto świeci kula niebieska
Wtedy może tylko zejść świecące słońce z poza tak skończonej doskonałości.
Otwórz oko twego serca i patrz jak strojnym jest dach jego
Są tam i nigdy listków nie tracące róże i wiecznie kwitnące hiacynty.[3])

---

[1]) Odnosi się do wodza, do którego namiot należał.
[2]) To jest na dachu tego namiotu.
[3]) Motywy kwiatowe dekoracyi namiotu.

BIBLIOGRAFIA
DO NINIEJSZEGO OPRACOWANIA UŻYTA.

Moriz Dreger. *Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei.* Wien 1904.

Prof. Dr. Gottfried Semper. *Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst.* München 1878.

Max Heiden. *Handwörterbuch der Textilkunde aller Zeiten und Völker.* Stuttgart 1904.

Daniel Rock D. D. *Textile Fabrics. South Konsigton Museum.* Chapman and Hall. London 1870.

Errera Isabella Madame. *Collection d'anciennes ettoffes réunies et décrites par...* Falk Fils. Bruxelles 1902.

Dupont Auberville. *L'ornement des tissus.* Ducher et Cie. Paris 1877.

Dr Theodor Hampe. *Katalog der Gewebesammlung des germanischen Nationalmuseums.* I. Teil. Nürnberg 1897.

Friedrich Fischbach. *Die wichtigsten Gewebe Ornamente bis zum IX Jahrhundert.* Selbstverlag. Wiesbaden.

Józef Jabłkowski. *Zasady tkactwa.* Nakładem H. Wawelberga. Warszawa 1900.

Ch. Rohault de Fleury. *La messe, études archéologiques sur ses monuments.* VII-me Volume. Paris 1888.

M. A. Racinet. *Le costume historique.* Paris. Firmin-Didot et Cie 1888.

Viollet le Duc. *Dictionnaire raisonné du mobilier français.* Paris 1874.

Jakob von Falke. *Geschichte des deutschen Kunstgewerbes.* Berlin 1888.

Ks. Longin Żarnowiecki. *Historya i technika haftarstwa kościelnego.* Warszawa 1901.

Sprawozdania komisyi do badania historyi sztuki w Polsce. Wyd. Akademii Um. Tom. I.—VII.

Wilhelm Bode. *Vorderasiatische Knüpfteppiche aus älterer Zeit.* Leipzig. Seemann. (Monographien des Kunstgewerbes).

Jean de Loverdo. *Le ver à soie.* Paris. Masson et Cie.

Alfred Römer. *Pasy polskie, ich fabryki i znaki.* Spraw. kom. hist. szt. Tom. V., str. 162.

Aleksander Jelski. *Wiadomość historyczna o pasiarni Radziwiłłowskiej w Słucku.* Spraw. kom. hist. szt. Tom. V., str. 193.

Julian Kołaczkowski. *Wiadomości tyczące się przemysłu i sztuki w dawnej Polsce.* Kraków 1888.

Ks. J. Polkowski. *Skarbiec katedralny na Wawelu.* Kraków 1882.

Tadeusz Korzon. *Wewnętrzne dzieje Polski za Stanisława Augusta.* Tom II. Kraków-Warszawa 1897.

L. Siemieński. *O kobiernictwie: Arrasy i kobierce Zygmunta Augusta.* „Przegląd Polski“ 1876. Zeszyt X., str. 94.

„Rocznik krakowski". Tom VI. *Kraków jego kultura i sztuka.* Kraków 1904.

Władysław Rebczynski. *Rys historyczny fabrykacyi gobelinów we Francyi i o gobelinach w Polsce.* „Czasopismo techniczne". Rocznik IV. Lwów 1886.

Emmanuel Swieykowski. *Zabytki dawnego polskiego przemysłu artystycznego na I-ej wystawie Towarzystwa „Polska sztuka stosowana".* Kraków 1902. Uwaga: w opisie pasów polskich niniejszej pracy zostało to wydawnictwo oznaczone skróceniem: P. S. S.

Zabytki XVII w. *Wystawa jubileuszowa Jana III w Krakowie 1883.* Kraków. Wydawnictwo komitetu wystawy 1884.

August Bielowski. *Monumenta Poloniae historica.* Tom II. Lwów 1872.

Sobieszczański F. M. *Nieco o starożytnych ubiorach kościelnych.* „Tygodnik illustrowany". 1876, tom II.

Przybysławski Wł. *Namiot turecki z XVII w.* „Tygodnik illustrowany" 1882. Tom. XIII., str. 271.

Ernest Lefébure. *Broderie et Dentelles.* Paris Bibl. de l'Enseignement des Beaux-Arts 1887.

Henry Havard. *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration.* Paris. Maison Quantin.

J. Horoszkiewicz. *Strój narodowy w Polsce.* Kraków 1900.

Victor Gay. *Glossaire archéologique du moyenage et de la renaissance.* Paris 1887.

Owen Jones. *The Grammar of Ornament.* London. Day and Son Ltd. 1865.

M. A. Racinet. *L'ornement polychrome*. Paris. Firmin Didot.

A. Welby Pugin. *Glossary of Ecclesiastical ornament and Costume*. London 1868.

Wierzbicki i Sokołowski. *Wystawa archeologiczna polsko-ruska we Lwowie. 1885 r.* Lwów 1885.

Eugène Müntz. *La tapisserie*. Paris 1882. B. de l' Enseignement des Beaux-Arts.

Les arts du bois, des tissus et du papier. Publication de l'Union centrale des arts décoratifs. Paris 1883. Artykuły o kobiercach i tkaninach przez Alfreda Darcel i Gastona Le Breton.

Paul Rouaix. *Dictionnaire des Arts décoratifs*. Paris. Montgredien & Cie. s. d.

E. Guichard. *Les tissus anciens reconstitutés à l'aide du costume, des miniatures et de documents inédits*. Paris Abel Pilon 1878.

WYDAWNICTWA MUZEÓW
DOTYCZĄCE HISTORYI TKANIN I HAFTÓW.

Kalf. *Catalogus van de textile kunst weessels, gobelins, tapyten, borduurwerk in het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst te Amsterdam,* 1903.

Lessing Julius. *Gewebesammlung des königl. Kunstgewerbemuseums zu Berlin.* (400 tablic). Berlin 1890.

Max Heiden. Katalog zbioru Grunowa. Berlin 1901.

Der Paramentenschatz im historischen Museum zu Bern. 1895.

E. Kumsch. Szereg publikacyi przemysłowego muzeum w Dreźnie, m. i. *Stoffmuster des XVI—XVIII Jahrhunderts.* Leipzig 1888 etc.

Justus Brinckmann. *Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe.* Leipzig 1894.

Bock F. Dr. Katalogi jego zbiorów w Düsseldorfie i Hannowerze.

Paul Schulze. *Über Gewebemuster früherer Jahrhunderte.* Krefeld. Leipzig 1893.

H. Grosch. *Altnorwegische Teppichmuster.* Berlin 1888, i jego przewodniki Muzeumu w Kristianii.

Wydawnictwa *„Städtisches Kunstgewerbemuseum in Leipzig“: Künstlerische Nadelarbeit und Handweberei, Führer durch eine Ausstellung* 1902; *Ornamentale und kunstgewerbliche Sammelmappen.* Leipzig 1893 etc.

Alan S. Cole. *Ornament in european Silks.* London 1899.

Tegoż: Wydawnictwa londyńskiego muzeum w South Kensington p. t. *„Porte folio of industrial art“ i „Art handbooks“.* 1876.

Daniel Rock D. D. *Textile fabrics. South Kensington Museum.* London 1870.

Armbruster. *Spécimens de soieries et tissus faisant partie des collections du musée lyonais d'art et industrie.*

Raymond Cox. *L'art de décorer les tissus d'àprès les collections du musée historique de la Chambre de commerce de Lyon.* Lyon et Paris 1900.

Catalogue du musée Fol. Genève 1879.

Catalogue of textile fabrics at the gallery of tapestries in Florence 1891.

Katalogi *„Germanisches Museum“* w Norymberdze przez Hampego i przez Stegmanna opracowane.

Przewodnik *Landesgewerbemuseum* w Stuttgarcie, po zbiorze tkanin, przez Maxa Heidena.

Dzieła Dra M. Dregera wydane ze specyalnem uwzględnieniem zbiorów c. k. Muzeum dla sztuki i przemysłu we Wiedniu: *Entwicklungsgeschichte der Spitzen,* Wien 1901 i *Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei.* Wien 1904.

INNE DZIEŁA DOTYCZĄCE TEGO PRZEDMIOTU.

Bock. F. Dr. *Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters*. Bonn 1871.

Tegoż: *Kleinodien des Heiligen römischen Reiches deutscher Nation*. Wien 1864.

Maud R. Hall. *English Church Needlework*. London 1901.

L. de Farcy. *La broderie du IX siècle jusqu' à nos jours*. Augers 1890.

Deshaines. *Documents et extraits divers concernants l'histoire de l'art dans la Flandre l'Artois et le Hainaut avant le XV siècle*. Lille 1856.

Aug. Demmin. *Die Wirk- und Webekunst*. Wiesbaden 1893.

Luciano Banchi. *L'arte della seta in Siena nei Secoli XV a XVI*. Siena 1886.

Jules Guiffrey. *Inventaire général de la couronne sous Louis XIV*. Paris 1885.

Jac. Savary des Bruslons. *Dictionnaire universel de commerce (edition augmentée par Cl. Philibert)*. Kopenhaga 1756—66.

Saint Aubin. *L'art du Brodeur*. Paris 1770.

Naborre Companini. *Ars siricea Regii*. Reggio 1888.

Das Ornamentwerk des Daniel Marot. Wydanie światłodrukowe E. Wasmutha. Berlin 1892.

H. Baudrillart. *Histoire du Luxe.* Paris 1880.

Jubinal. *Les tapisseries historiées.* Paris 1858.

Francisque Michel. *Recherches sur le commerce la fabrication et l'usage des étoffes de soie.* Paris 1852.

Ernest Pariset. *Histoire de la soie.* Paris 1862.

Wilhelm Heyd. *Geschichte des Levantehandels im Mittelalter.* Stuttgart 1879.

Cahier et Martin. *Mélanges d'Archéologie.* Paris 1851.

Gaston Le Breton. *Le tissu ancien à l'Exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs* (*Gazette des Beaux Arts.* Paris, 1882, 2 periode).

L'arte Italiana decorativa ed industriale. Patrz: U. de Ghetlof: *L'arte nei Tessuti dei secoli XIV, XV e XVI.* Rocznik I. (1890—91).

R. Forrer. *Die Zeugdrucke der byzantanischen, romanischen, gotischen und spätern Kunstepochen.* Strassburg 1894.

Tegoż: *Die Kunst des Zeugdrucks vom Mittelalter bis zur Empirezeit.* Strassburg 1898.

Georg Hirth. *Das deutsche Zimmer der Renaissance.* München 1882.

Bertholon. *Du commerce et des manufactures distinctives de la ville de Lyon.* Mentpellier 1787.

Caesar Moreau. *Rise and progress of the silktrade in England.* London 1826.

Broglio d'Ajano. *Die venetianische Seidenindustrie.* Stuttgart 1893.

Rondot. *L'art de la soie.* Paris 1885—1887.

SPIS TABLIC.

I. Haft z końca XV w. Nr 2.

II. Ornat z Ukrzyżowaniem. Nr 4.

III. Adamaszek z całunu królowej Zofii † 1461. Nr 4.

IV. Dywan perski średniowieczny. Nr 11.

V. Adamaszek wczesno renesansowy. Nr 14.

VI. Brokat z XVI w. Nr 18 z motywem wazy i korony.

VII. Lampas z herbami Zygmunta I i Bony. Nr 20.

VIII. Ornat z motywem ostów. Nr 35.

IX. Złotolity brokat w dwóch odcieniach z końca XVI w. Nr 40.

X. Antependium haftowane z końca XVI w. Nr 41

XI. Lampas z herbem Orla. Nr. 48.

XII. Adamaszek broszowany wielkokwiatowy. Nr 67.

XIII. Tkanina złotolita wschodnia. Nr 127.

XIV. Makata turecka. Nr 130.

XV. Namiot perski z napisami. Nr 152.

XVI. Namiot turecki, ustawiony w sali muzealnej. Nr 153.

XVII. Arras z herbami Paców. Nr 162.

XVIII. Część Ornatu Nr 206 o motywach pseudo-chińskich z XVIII w.

XIX. Strój dworski haftowany ze Słonimia. Nr 370.
XX. Pas słucki. Nr 380.
XXI. Pas z fabryki Paschalisa. Nr 386.
XXII. „ „ „ w Kobyłkach. Nr 392.
XXIII. „ „ „ Bescha. Nr 398.
XXIV. „ „ „ Masłowskiego. Nr 400.
XXV. „ „ „ Chmielewskiego. Nr 404.

ANALITYCZNY SPIS RZECZY.

Wstęp. Związek rozwoju tkanin i haftów z historyą sztuki V. Różnica między rozwojem haftu i tkaniny VI. Dotychczasowe opracowania polskie VIII. Synteza rozwoju wzorów IX. Stan obecny X. O zadaniu ornamentyki XI. Rozkład niniejszej pracy XII. Potrzeba ochrony zabytków dawnych i reformy wzorów nowych XV. Pożytek poznania historyi tkanin i haftów oraz znaczenie ich zbioru w Muzeum Narodowem XVI.

CZĘŚĆ PIERWSZA.

Wiadomości ogólne. Zbiory tkanin; ich systematyka 3. Tkanina i jej odmiany 6. Haft i jego ściegi 10. Dywany ścienne i podłogowe 13. Produkcya jedwabiu w końcu XIX wieku 16.

I. Tkactwo i haftarstwo w starożytności. Egipt, Indya, Assyrya, Babilonia 21. Grecya 24. Rzym 25. Wytworzenie się dekoracyi płaskiej, wzorów nieskończonych i symetryi 27.

II. Tkactwo i haftarstwo wieków średnich.

A) Wiek VI—XIII. Pojawienie się jedwabiu w większej ilości 28. Wzmocnienie elementu wschodniego 30.

Tkaniny bizantyjskie 31. Hafty 33. Rozkwit sztuki islamu 34. Początek przemysłu tkackiego w południowych Włoszech 36, w północnych Włoszech 39. Hiszpania 40. Złoto cypryjskie 42. Przemysł północny 43. Hafty wczesnego średniowiecza 45.

B) Wiek XIV—XV. Schemat falistych linii symetrycznych 47. Wpływy wschodnio-azyatyckie 48. Wzór granatu 51. Aksamity 53. Przewaga Wenecyi 55. Flandrya 56. Przemysł tkacki w Polsce średniowiecznej 58. Haftarstwo gotycyzmu 60.

III. Tkactwo i haftarstwo czasów nowożytnych.

A) Wiek XVI. Zmiany wzorów pod wpływem renesansu 65. Zmniejszenie wzorów w połowie XVI w. i wytworzenie rzutów 69. Rozdział między wzorami tkanin, zależnie od ich przeznaczenia; materye strojów jednobarwne, forma przeważa zamiast barwy 70. Rośliny wschodnie, ostateczne zwycięstwo naturalizmu 71. Postępy techniczne. Początki przemysłu francuskiego 74. Przemysł tkacki w Polsce w XVI w. 76. Haftarstwo renesansowe 81.

B) Wiek XVII. Wielkie wzory powracają, bogactwo szczegółów, wydobycie silnego wrażenia 90. Przemysł francuski 91. Nowe barwy, wzory podwójne, tła wzorzyste 93. Aksamity prasowane. Nowe kierunki 94. Wpływ koronki 95. Przemysł innych krajów 100. Przemysł tkacki w Polsce XVII w. 102. Dywany polskie 104.

Makaty 105. Tkaniny jedwabne 108. Gobeliny 109. Pasy wschodnie 113. Haftarstwo barokowe 114. Namiotnictwo u nas 126.

C) Wiek XVIII. Reakcya stylowa na polu dekoracyi i przemysłu artystycznego 129. Rozkwit zdobnictwa tkanin za Ludwika XV. 132. Zmiany w ich użytku 133. Barwy delikatne 134. Zanik schematu linii symetrycznych. Wzory tłowe naturalistyczne 135. Potęga Lyonu 136. Zwrot do klasycyzmu w połowie XVIII w. 137. Charakterystyka tkanin za Ludwika XVI 138. Tkaniny drukowane 142. Upadek przemysłu we Francyi z wybuchem rewolucyi 144. Inne kraje 145. Przemysł tkacki w Polsce XVIII w. Fabryki radziwiłłowskie w Koreliczach i Słucku 147. Pasy polskie 149. Madżarscy 151. Charakterystyka pasów słuckich 154. Podniesienie przemysłu za Stanisława Augusta 156. Gobeliny polskie 165. Dywany 197. Liczne pasiarnie powstają w kraju 168. Kobyłki 170. Filsjean i Paschalis 171. Fabryki krakowskie 174. Wyrób pasów polskich w Lyonie 176. Haftarstwo w XVII. w. 178.

D) Wiek XIX. Linie usychają, wzory ubogie 185. Przemysł odżywa za czasów cesarstwa 186. Charakterystyka tkanin tej epoki 187. Szale indyjskie 190. Na stylu cesarstwa kończy się epoka klasycyzmu francuskiego. Naturalizm dochodzi do najwyższego rozwoju 191. Próby zwrotu do przeszłości za Restauracyi, Ludwika Filipa i drugiego cesarstwa 192. Przemysł tkacki w Polsce w początkach XIX. w.

Rzut oka na całokształt rozwoju tkactwa artystycznego i na dążności nowożytnego zdobnictwa 194.

Zwrot korzystny na polu haftarstwa 195.

CZĘŚĆ DRUGA.

Zasady ułożenia i opracowania zbioru tkanin i haftów Muzeum Narodowego 199—200.

I. Wieki średnie:

Wiek XIV i XV . . . . 201—206

II. Czasy nowożytne.

A) Wiek XVI. 207—216.
B) „ XVII. 217—235.
C) „ XVIII. 236—561.
Pasy polskie 262—281.
D) Wiek XIX. 282—286.

Anneksa . . . . 282—286
Bibliografia do niniejszego opracowania użyta. . . . . 287—290
Wydawnictwa muzeów, dotyczące historyi tkanin i haftów . . . . . 291—292
Inne dzieła dotyczące tego przedmiotu 293—294
Spis tablic . . . . 295—296

ERRATA.

Na str.	wiersz:	zamiast:	powinno być:
29	1	kulktury	kultury
39	8	przyczyniają	przyczynia
52	1	Nr 12	Nr 24
101	10	edektów	edyktów
115	7	(152)	(151)
179	18	343	349
207	16	ostrem	ostrym
207	20	dodać rozmiary: 970 : 205 mm	
223	23	opoce	epoce
262	2	srebrnolity	złotolity

DRUK UKOŃCZONO
31-go STYCZNIA 1907 ROKU

TEKST UKŁADAŁ: PAWEŁ HANSEL
DRUK ODBIJAŁ: JAN AUGUSTYN
TABLICE ODBIJAŁ: J. KARBOWSKI

OKŁADKA WEDLE TKANINY
ZŁOTOLITEJ POCHODZĄCEJ
Z POCZĄTKA XVI-go WIEKU
(Nr 13 ZBIORU TKANIN M. N.)

1849

DRUKARNIA „CZASU”
W KRAKOWIE